

**LES SOURCES
DE L'INSPIRATION LYRIQUE
CHEZ C. F. MEYER**

THÈSE COMPLÉMENTAIRE POUR LE DOCTORAT ÈS LETTRES
PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

par

André ROBERT

Professeur à l'Institut français de Vienne

PARIS
LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

**LES SOURCES
DE L'INSPIRATION LYRIQUE
CHEZ C. F. MEYER**



Digitized by the Internet Archive
in 2026

LES SOURCES DE L'INSPIRATION LYRIQUE CHEZ C. F. MEYER

THÈSE COMPLÉMENTAIRE POUR LE DOCTORAT ÈS LETTRES
PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

par

André ROBERT
Professeur à l'Institut français de Vienne

PARIS
LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

—
1933

Tous droits de reproduction, d'adaptation et de traduction réservés pour tous pays

LES SOURCES
DE L'INSPIRATION LYRIQUE
CHEZ C. F. MEYER



À RITA

AVANT-PROPOS

De même que, du vivant du poète, le talent de C.-F. Meyer avait été long à mûrir, sa gloire a été lente à éclore après sa mort. Longtemps la critique s'est presque désintéressée de son œuvre et ses admirateurs mêmes ne croyaient pas lui faire insulte en le qualifiant d'épigone. Personne surtout n'eût imaginé que l'auteur laborieux de tant d'érudites nouvelles pût être un grand lyrique et que l'on dût consacrer un jour d'importantes études à ses poésies.

De récents ouvrages ont bien vengé l'écrivain suisse de cette incompréhension et de ces dédains. Dès 1913, un Français, Robert d'Harcourt, avait montré la voie. Au lendemain de la guerre, de très pénétrantes études sur C.-F. Meyer et son art ont été successivement publiées par quelques-uns des maîtres de la jeune critique allemande : F. Baumgarten et W. Linden, T. Bohnenblust et E. Everth, pour ne citer que les chefs de file. L'année 1925, où fut célébré avec éclat à Zurich le centenaire du poète, a vu paraître les ouvrages de Faesi, de Korrodi, de Lusser et de Maync. Cette activité « meyérienne » ne s'est pas ralentie depuis, comme en témoigne l'important volume tout récemment publié en Amérique par A. Burkhard. Le trait commun de toutes ces publications, c'est de découvrir dans C.-F. Meyer, non plus un épigone, le représentant attardé d'un esprit et d'une technique périmés, mais un des écrivains les plus originaux et les plus attachants de la littérature allemande, celui par excellence dont l'œuvre pose à tout instant des problèmes d'esthétique essentiels et pour ainsi dire cruciaux.

Mais la plupart de ces ouvrages soutiennent également cette opinion, que défendait de son côté, avec une force toute spéciale, E. Korrodi dans son discours de Zurich : que le lyrisme, loin d'être quantité négligeable dans l'œuvre de Meyer, en est sans doute la partie la plus durable, parce que la plus significative, celle où se retrouvent à l'état presque pur toutes les qualités originales de son génie. Aussi ne faut-il pas s'étonner qu'aux livres déjà anciens de Moser et de Kraeger sur les poèmes de l'écrivain soient venus s'ajouter d'abord le gros ouvrage de Brecht, puis les importantes études de Bodmer, de Pettenberg, de Urbahn, de Hansen et de Schröder, toutes plus spécialement consacrées à C.-F. Meyer, poète lyrique. On peut dire que, dès maintenant, les poèmes tiennent, à eux seuls, dans la bibliographie de notre auteur, autant de place que toutes les nouvelles réunies.

Quel peut être le but de notre étude après toutes ces récentes publications ? Ce ne serait pas une justification suffisante que d'avoir voulu faire entendre une voix française dans ce grand concert. Mais sans nier tout ce que nous devons à nos devanciers — Linden et Maync surtout — nous croyons nous distinguer d'eux sur plus d'un point, non pas tant d'ailleurs dans nos conclusions que par notre méthode et notre façon même de poser le problème du lyrisme meyerien.

Et d'abord, quelle que soit l'importance accordée aux poésies lyriques dans les ouvrages consacrés à C.-F. Meyer en général (Baumgarten, Linden, Maync, etc.), ce sont toujours les nouvelles qui restent au centre de l'étude. Les poèmes, constamment invoqués et cités pour illustrer l'aboutissement de certaines tendances, ne sont pourtant pas envisagés en eux-mêmes, dans toute leur originalité. Et sans doute il serait faux de distinguer absolument Meyer-poète de Meyer-nouvelliste. Il n'en est pas moins légitime de considérer les productions lyriques comme un tout relativement indépendant et cela d'autant plus que le poète lui-même a pris soin de réunir ses pièces de vers en

un volume, de les grouper soigneusement pour mettre ainsi mieux en valeur les thèmes et les sentiments.

Or jusqu'ici on n'a guère étudié le lyrisme meyérien indépendamment des nouvelles, comme un tout harmonieux en soi. Si nous mettons à part les volumes déjà anciens et d'ailleurs fort généraux de Busse et de Fierz, il ne reste guère, sur le lyrisme même, que des études de détail, l'un considérant quelques poèmes pris à part (Sulger-Gebing ou Schröder), tel autre seulement les ballades (Bodmer et Hansen), d'autres encore les éléments symboliques de cette poésie (Pettenberg et Urbahn), etc. Le meilleur ouvrage d'ensemble sur ce lyrisme demeure le volume déjà ancien (1918) de W. Brecht sur *C.-F. Meyer und das Kunstwerk seiner Gedichtsammlung*.

Aussi bien, nul ouvrage ne permet mieux de se rendre compte en quel sens notre étude aborde ce lyrisme sous un angle relativement nouveau. Brecht étudie les poèmes dans l'ordre même où le poète les a réunis ; non seulement il accepte cet ordre, mais il lui confère une valeur artistique toute spéciale ; les différents poèmes lui apparaissent comme les éléments isolés d'un édifice qui vaut plus encore par ses proportions architecturales que par la richesse ornementale des diverses parties. C'était respecter jusqu'au bout la volonté du poète, sanctionner l'ordre savant qu'il a adopté. Et nul doute que cette méthode n'ait permis à Brecht et à ses disciples d'aller très loin dans l'intelligence des poèmes meyériens, de toucher parfois à l'essence même de ce lyrisme. Se plier aux volontés du poète, c'était certainement le premier moyen de lui arracher son secret.

Nous avons pensé pourtant qu'il n'était pas interdit de manquer pour une fois de respect, au moins en apparence et provisoirement, au poète et de briser les cadres qu'il a après coup imposés à son œuvre lyrique. C.-F. Meyer a voulu couper systématiquement tous les ponts entre son lyrisme et sa vie, entre ces pièces artistement ciselées et les sentiments profonds qui les ont d'abord inspirées. Il estimait que l'œuvre d'art accomplie ne doit pas rappeler

l'homme faible et périssable qui l'a créée. Conception admirable sans doute, noble désintéressement d'un artisan scrupuleux. Nous avons cru pourtant que ce n'était pas mépriser le poète, ni rabaisser son œuvre, que de rechercher les correspondances secrètes entre ses pièces lyriques et ses sentiments, entre sa poésie et sa vie.

Car tel est le thème essentiel de notre étude et, pensons-nous, son originalité la plus sûre. Non que l'on ait méconnu jusqu'ici tout ce qu'il y a d'éléments *subjectifs* sous l'apparente *objectivité* des poèmes meyériens. Linden et Everth, Maync et Burkhardt ont bien senti ce contraste et y ont insisté dans leurs conclusions. Mais ils partaient toujours de l'*art* du poète ; c'est à ses conceptions esthétiques qu'ils s'intéressaient surtout et ce n'est, pour ainsi dire, qu'en passant qu'ils retrouvaient son moi profond et qu'ils évoquaient sa vie. On verra que nous avons adopté le procédé inverse. Partant de la vie du poète, de cette vie en apparence si dépouillée de tout lyrisme, nous avons voulu y retrouver l'origine de tous les thèmes de ses poésies et même des procédés les plus raffinés de son art. Non content de pressentir parfois l'homme sous l'artiste, nous avons essayé de rétablir tous les liens qui les unissent intimement. Était-ce ramener cette poésie du ciel sur la terre, lui ravir ce nimbe qui faisait son charme essentiel ? Nous croyons bien au contraire que ce lyrisme apparaît plus émouvant dans sa perfection formelle quand on le sent gonflé de souffrances contenues et de passions domptées par la volonté d'art du poète.

En recherchant les sources profondes de cette inspiration, nous avons été amenés à constater la permanence de certains sentiments, le retour de quelques grands thèmes. Est-ce à dire que les poèmes de Meyer se soient succédé dans l'ordre que nous leur assignons ici ? Non, certes. Mais cet ordre proprement poétique est, pour C.-F. Meyer, plus vrai que la chronologie. Il nous suffit d'avoir expliqué de manière plausible comment ces thèmes souvent contradictoires en apparence ont dû s'engendrer les uns les autres,

par quelles démarches secrètes le poète est passé du sentiment le plus simple et de l'expression la plus immédiate aux nuances les plus subtiles de la sensibilité et de l'art. Par là nous croyons avoir contribué à mieux faire comprendre l'essence de cette poésie, à inspirer plus de respect pour l'homme et pour l'artiste qui longtemps se combattirent dans l'esprit du poète avant de se réconcilier enfin dans ses productions les plus pures. Et nous espérons que les admirateurs de ce lyrisme ne nous sauront pas mauvais gré de nous être aventuré, en toute déférence, parmi les mystères et les contradictions apparentes d'une sensibilité si attachante par sa complexité même et plus encore par son infinie discrétion.

Vienne, janvier 1933.

N. B. — Nous indiquons toujours le titre des poèmes d'où sont extraites nos citations. On les retrouvera donc facilement dans une des nombreuses éditions des *Gedichte*. Pour la commodité des lecteurs français, nous renvoyons pourtant également aux pages de la vingtième édition (Leipzig, 1901) qui est la plus répandue dans nos bibliothèques d'Université.

CHAPITRE PREMIER

L'HOMME

« Ängstlich, wo sich Wege teilen
Sich dich zweifeln und weilen¹⁾ ».

Il serait assez malaisé de donner une définition exacte du lyrisme. Et cependant ce mot évoque en chacun de nous toute une série de sentiments ou de représentations nettement caractérisés. Nous savons que le lyrisme est l'essence même de la poésie et que l'on retrouve au suprême degré chez le grand lyrique les qualités originales du poète : sensibilité vibrante, enthousiasme qui jaillit d'un tempérament généreux, riche en émotions profondes, et d'une vie tourmentée, féconde en allégresses ou en désespoirs. C'est Alfred de Musset se frappant le cœur pour en faire sortir le génie, c'est Heine chantant en vers langoureux les souffrances de son cœur passionné et déçu.

Pour apprécier sainement l'œuvre lyrique de Conrad-Ferdinand Meyer, il faut renoncer, au moins provisoirement, à ces idées préconçues.

Un critique a dit de lui récemment qu'il était l'homme des problèmes : « Mensch der Probleme. » Et le poète lui-même avait fait cette prédiction : « Mein Lebenslauf ist im Grunde unglaublich merkwürdig. Wie werden sie einst daran herumräteln²⁾. » Comme Stendhal, Meyer avait prévu que la génération montante s'intéresserait davantage

1. « Anxieux, à la croisée des chemins, je te vois hésiter et t'attarder. »

2. « Le cours de ma vie est au fond infiniment étrange. Quel casse-tête pour mes futurs biographes. » — Cité et commenté par BOHNENBLUST, p. 5 à 8.

à lui et le comprendrait mieux que ses contemporains. Depuis trente ans qu'il est mort, les littérateurs se préoccupent de son cas, cherchant à déchiffrer l'énigme de sa personnalité et de son œuvre.

*
* *

Rien ne semblait en particulier le prédisposer au lyrisme. Son tempérament et sa vie furent l'opposé de ce que nous évoquions tout à l'heure. On imaginerait difficilement existence plus monotone et, vue de l'extérieur, plus vide que la sienne. Il avait l'esprit laborieux et lent, et le printemps de sa vie en fut la période la plus sombre, pleine d'incertitudes et de difficultés.

A vrai dire, il ne connut pas la jeunesse. Né à Zürich en 1825, il perdit de très bonne heure son père et reçut une éducation toute féminine entre sa mère et sa petite sœur³). Il venait au monde avec une hérédité fâcheuse qui devait peser lourdement sur toute son existence. Ferdinand Meyer, son père, était une nature silencieuse et exacte, un bureaucrate d'âme limpide, que le contact direct avec les hommes effarouchait un peu et qui ne se sentait tout à fait à l'aise qu'au milieu des dossiers, dans la poussière des actes et des rapports⁴). Il était fils de cousins germains et on sait que cette union entre proches parents réserve parfois des tares aux descendants.

Meyer nous a dépeint sa mère comme une femme d'une grâce extrême, une nature originale, fine et mélancolique, ayant, selon ses propres paroles, l'esprit gai et le cœur triste. Et Bluntschli écrit d'elle : « Toute sa vie elle souffrit de ses nerfs malades⁵). »

Cette femme, neurasthénique et impressionnable à

3. Pour tous ces détails biographiques, voir les premiers chapitres de D'HARCOURT et de FREY.

4. Cf. D'HARCOURT, p. 4 et suiv.

5. Cf. D'HARCOURT, p. 6 et suiv.

l'excès, ne comprit pas son fils, qui avait hérité d'elle un naturel mélancolique et ombrageux. En se désespérant, elle le poussa lui-même au désespoir. Quand son mari fut mort en 1840, la vie familiale prit un caractère de tristesse gênante et lourde. Le jeune Conrad n'avait pour camarades que sa sœur et un pauvre idiot de cinquante-deux ans, recueilli par charité.

Tout naturellement, sa névrose héréditaire se développa. Sa mère, désespérée de ne pas comprendre son fils, finit par le confier à un asile où l'on soignait les maladies mentales, Préfargier. Là, on reconnut que le jeune Conrad n'était pas fou, mais seulement nerveux à l'excès, et on le remit bientôt en liberté. Il était atteint d'un mal dont on ne guérit pas et qui explique en partie sa vie, sa personnalité et son œuvre.

Ce qui contribua plutôt à améliorer son état, ce fut la disparition de sa mère, dont l'amour susceptible et maladroit le froissait sans cesse. Par son dernier acte, elle faillit, il est vrai, déséquilibrer complètement cet esprit : elle se donna la mort en se jetant dans une rivière et cette catastrophe fit une impression profonde sur les deux orphelins.

Conrad avait alors trente et un ans, mais il était encore un enfant et la vie demeurait fermée devant lui.

Ce sont là des conditions peu propres à la formation d'un génie lyrique. La folie peut se concilier avec le génie, si elle est une intelligence développée à l'excès ou une hypersensibilité. Elle transporte l'homme au delà des bornes naturelles de son esprit et confère à la pensée un tour original, à l'expression une allure prophétique, qui nous frappent. Il y a des lueurs de folie, et comme le reflet d'un incendie intérieur, dans les plus admirables pages de J.-J. Rousseau ou de Nietzsche.

Mais C.-F. Meyer n'était pas fou. Il souffrait d'une profonde dépression nerveuse, paralysant la sensibilité et la volonté. Sa jeunesse nous apparaît noyée dans une humeur noire, une sombre atmosphère d'irrémissible tristesse.

Et cette jeunesse dura près de quarante ans. A l'âge où l'esprit, déjà riche en impressions diverses, arrive à sa maturité productive, C.-F. Meyer était encore aussi inexpérimenté qu'un enfant.

S'il n'avait pas les sentiments d'un lyrique, il n'en prenait pas davantage l'attitude. Loin de s'affirmer en face de la vie, il ne crut ni aux choses ni à lui-même. Son âme hésitante était rongée par l'incertitude, la vie faisait peur à ce timide qui se défiait de lui-même. Il fut toujours incapable de régler son existence ; pour être moins malheureux, il voulut vivre sans cesse en tutelle. Rien de plus étonnant, que la confiance et l'abandon qu'il témoigna à l'égard de sa sœur. Ce robuste Zurichois, qui en imposait à tout le monde par sa forte carrure, prit pour guide sa sœur moins âgée que lui, assez dévouée pour renoncer à elle-même et lui consacrer toute sa vie. Elle devina et encouragea son talent ; elle fut une seconde mère pour ce grand enfant que sa mère avait si malheureusement formé. Elle étendait sa sollicitude à des détails qui nous feraient paraître un peu risible l'incapacité pratique de son frère, si nous ne respections le mystère de cette âme. C'est elle qui lui chercha un éditeur, qui s'occupa d'organiser leurs nombreux voyages. Longtemps elle fut presque sa seule société et ce devait être un tableau étrange que celui de ces deux inséparables, la cadette guidant son aîné⁶).

Timide, il le fut aussi dans l'ordre du cœur. Sa vie sentimentale est étrange. A l'âge où la jeunesse aime célébrer la jeunesse, où le cœur aimant se plaît à chanter son amour, notre poète se confina dans des passions vagues et sans issue, dont souvent personne ne sut rien, à commencer par la femme dont il était épris. Il aima la religieuse qui l'avait soigné à Préfargier, Cécile Borrel, d'un amour fait de reconnaissance et de respect : il lui adressait des épîtres affectueuses, l'appelant son bon ange, et lui demandant la permission de baiser le bout de ses ailes. « Les aveux de cet

6. Voir le volume de souvenirs publié par Betsy MEYER.

amoureux sont, dans leur pudeur tremblante, d'une qualité infiniment frêle⁷). » Il avait 27 ans et c'était son premier amour.

Peu après, à Lausanne, il jeta les yeux sur une belle jeune fille d'excellente famille et se flatta d'en être aimé. Sa mère, à qui il fit part de son espoir, y vit un signe non équivoque de détraquement mental. La jeune fille mourut bientôt, sans avoir rien appris du culte platonique dont elle était l'objet.

Ainsi devaient mourir les pâles amours de Meyer. Il s'éprit de la nièce de David Hess, qu'à cause de sa pureté et de sa beauté il appelait le petit cygne ; sans rien entreprendre, il se croyait payé de retour et fut cruellement déçu quand la réalité vint contredire son rêve.

Trois ans plus tard, il aime la fille d'un commerçant de Bâle, Clelia Weidmann, dont le regard mélancolique et la résignation le séduisaient : mais, à 25 ans, elle ne croyait pas au bonheur et refusa sa main au poète. Elle devait mourir peu après.

Ces amours n'ont rien de très dramatique, ce n'est pas la passion prête à s'imposer, au mépris de tous les obstacles. Et nous nous représentons en général autrement les amours d'un grand poète.

Sa timidité en amour n'est qu'un aspect de sa répugnance à toute vie en société. Son caractère ombrageux se réfugia dans la solitude. Tout enfant, il s'enfermait dans sa salle de travail, pour se plonger dans un chagrin sans remède parce que sans raison. Il ne connut pas les solides amitiés de jeunesse. Fait symbolique, ses seuls amis furent des personnes plus âgées que lui et plus instruites, qui pouvaient lui tenir lieu de père et lui servir de maître. Doué d'une assez grande force physique, il s'adonnait à la nage et au patinage, mais il aimait pratiquer ces sports tout seul. Ou bien il partait solitaire sur une barque et ne rentrait à la maison que fort tard. Ce même désir de la solitude le

7. Cf. D'HARCOURT, p. 64 et suiv.

poussa à de fréquents voyages ; il ne se sentait pas à l'aise dans sa ville natale, où il n'occupait pas la place et le rang qu'il eût pu tenir. Son abstention dans toutes les manifestations de la vie zurichoise surprenait ses compatriotes. La société l'effarouchait ; longtemps, il vécut ainsi replié sur lui-même, soit en Suisse, soit dans les nombreux voyages à travers la France, l'Allemagne ou l'Italie, que le poussait à entreprendre son sentiment de n'être bon à rien nulle part.

Voulait-il du moins s'enfermer dans la société de puissantes idées ? Certains esprits peuvent se passer de la compagnie de leurs compatriotes et contemporains parce qu'ils se sont créé un monde à eux, peuplé de grandes individualités. Mais, chez C.-F. Meyer, l'aversion pour la société est le fait premier, et c'est ensuite seulement, pour compenser cet isolement, qu'il se réfugiera dans le passé.

Par un contraste assez naturel, cet esprit timide et incertain se plaira à évoquer des personnalités de caractère opposé et ira chercher ses héros dans le monde de la Renaissance, débordant de passion et d'action. Presque à la même époque, un autre esprit célébrait, avec une mélancolie faite de regret et de désir, ces grandes figures de la Renaissance et les présentait au monde comme l'idéal de l'humanité forte, la seule digne d'être réalisée : Nietzsche.

Meyer n'adopte pas la même attitude agressive : pas plus dans le domaine intellectuel que dans celui de la sensibilité pure, il ne connut les grandes passions, inspiratrices des grandes résolutions et des luttes acharnées. Il aima l'histoire en artiste. La polémique lui répugnait. A peine si, de temps en temps, on voit transparaître quelque chose de ses haines ou, car c'est trop dire, de ses antipathies. On sait avec quelle violence, quel acharnement de maniaque furieux, Nietzsche a attaqué le catholicisme, corrupteur de l'humanité. Meyer n'aimait pas non plus le catholicisme et il réservait à la Compagnie de Jésus le meilleur de son antipathie. Il le laisse voir dans son œuvre. Mais il ne chercha jamais à agir conformément à ses convictions, il n'avait rien d'un meneur de foules. Citoyen d'un état démocra-

lique, il n'aimait pas la démocratie ; il ne prit aucune part à la vie politique de la Suisse et ne daigna même pas s'y intéresser plus que médiocrement.

Il n'avait pas l'esprit puissant d'un champion. Il ne vibra pas d'émotions sociales ; nous ne retrouvons dans ses actes que des échos lointains des grands problèmes qui, de tout temps et surtout au *xix^e* siècle, ont plongé dans l'angoisse les penseurs.

Pas plus que pour le lyrisme sentimental, C.-F. Meyer n'était né pour le lyrisme de grande envergure, le lyrisme philosophique ou social.

Jusque dans ses détails matériels, son existence nous apparaît d'un prosaïsme étrange. Son idéal, qu'il parvint à réaliser vers sa 50^e année, fut celui d'une petite vie bourgeoise, paisible et monotone. A ce moment, il s'était enfin marié, suivant un peu son inclination et un peu les conseils de sa sœur.

C'était un homme très rangé, très méthodique, avec des habitudes de travail extrêmement régulières. Sa sœur avait fait aménager un « home » très confortable, au bord du lac, pour sa femme et pour lui. Là, il vécut loin des secousses du monde.

On a dit que tous les grands génies étaient révolutionnaires par quelque côté. La révolution ne fut guère le fait de C.-F. Meyer. A tous points de vue, c'était un traditionaliste. Vivant tout en lui-même, il souhaitait que tout hors de lui fût calme, pour que son travail interne ne fût pas gêné. Sa peur de l'imprévu, nous explique son souci de l'ordre et de la régularité. Aussi sa vie fut-elle peu féconde en événements : après son mariage, elle s'écoula dans le cadre immuable des montagnes suisses, loin des agitations de la politique et de la société.

Cet homme était-il né pour le lyrisme ? Question oiseuse : son œuvre lyrique est un fait. L'essence en est très discutée, pourtant elle est estimée de tous ceux qui ont appris à la connaître. La véritable question que nous devons nous poser est donc celle-ci : par quoi fut-il amené au lyrisme, quel est

le principe qui nous expliquera cette partie de son œuvre ? Ses poésies lyriques, quand nous les aurons pénétrées, nous aideront à comprendre sa personnalité ; il dut cependant y avoir dans sa personnalité un élément antérieur à son œuvre, qui nous permettra de la mieux comprendre.

*
* *

Nous avons dépeint tout ce qui pesait sur cet esprit et l'entraînait vers la terre. Mais un principe nouveau pourrait bien le transfigurer : C.-F. Meyer était pleinement conscient de tous les caractères étranges qu'il recélait en lui. Ses faiblesses sont déjà illuminées par cette science de soi. Meyer fut un esprit tourmenté parce qu'il se connut toujours parfaitement lui-même ; il s'analysa à l'excès, souvent au risque d'aggraver encore son mal, et il souffrit de tout ce qu'il découvrait en lui d'anormal.

Le mal implacable qui assombrit toute sa vie, fut le manque de spontanéité, mal terrible qui tue quelquefois la vie du cœur et stérilise l'esprit. C'est le mal dont souffrirent Alfred de Vigny, Grillparzer, Sully Prudhomme et tous ceux que l'on peut appeler les Jansénistes de la Poésie. Meyer était de cette lignée.

Tout enfant, Conrad pleurait sur lui-même, de se sentir si faible et si incertain. Il ne cessa de se poser des questions intérieures, ballotté entre la confiance et le doute. Il fut hanté par son moi, et cette hantise le rendit incapable de toute association qui l'eût arraché à lui-même.

Il passa sa vie à épier le jeu de ses propres facultés. La scrupuleuse minutie de ses analyses devait peu à peu féconder son esprit et l'amener à une expression plus ou moins directe de son originalité.

Nous arrivons au grand paradoxe de sa vie : cet homme au caractère indécis et incertain, à l'esprit hésitant et timide, qui nous apparaît et s'apparaissait à lui-même si faible dans la lutte pour la vie, cet homme eut une idée fixe qu'il devait réaliser en partie et qui devait faire rayonner son

nom d'une gloire immortelle : l'idée d'une œuvre littéraire possible.

Non qu'il eût foi dans sa mission poétique, avec cette surprenante confiance du poète né, qui sait devoir s'imposer. Il n'est au contraire pas de domaine où ses incertitudes aient été plus grandes : comme Gottfried Keller, il hésita longtemps entre la peinture et la poésie. Son anxiété le jeta dans les doutes les plus tragiques. Cette idée, toujours présente à son esprit, l'était le plus souvent sous la forme d'une question.

Mais, sous cette forme-là, elle le posséda avec une continuité qui nous étonne. L'idée qu'il pouvait devenir un poète ne le quittait pas. Il évoquait pour se consoler les divers génies qui parvinrent tard à la création et à la gloire.

Ce fut là le principe rédempteur de sa vie : il échappa à la désespérance où l'aurait plongé la certitude qu'il n'était bon à rien. Dans cette âme enténébrée, l'idée de la création poétique brilla comme un rayon de lumière, l'étoile du salut.

Toujours en proie à la névrose et à une timidité morbide, il réussit cependant à faire luire au fond de son être un peu de clarté. Nous l'avons dépeint comme une âme faible, presque l'âme d'un bon à rien. Mais, sous cette frêle écorce, se cache un tempérament qui se connaît, s'étudie et se cherche. Il y a dans cette âme trouble un élan vers un idéal vague, mais jamais oublié.

Toute la production de Meyer se résumera dans ses nouvelles historiques et ses poésies lyriques. On ne peut dire qu'il ait choisi ces deux genres : ils se sont imposés à lui, comme les seuls compatibles avec la nature de son esprit. Il n'était pas un génie universel. Il n'était pas né pour écrire de ces grands ouvrages où l'on sent bouillonner la vie, où l'auteur fouille en pleine réalité. Il le comprit et n'essaya pas de réaliser de grandes synthèses.

Meyer était tout aussi incapable de *Confessions* à la manière de J.-J. Rousseau ou de Gœthe : l'exhibition du monde intérieur lui apparaissait à la fois comme une pro-

fanation envers soi-même et une brutalité, une inconvenance envers autrui. De plus, il connaissait trop bien les règles de son hygiène morale pour se permettre ces tête-à-tête avec soi-même qui constituent le *Journal*. L'éloignement de toute littérature qui eût pu ressembler à une notation d'états d'âme n'est probablement chez lui qu'une forme de l'instinct de conservation.

Au contraire, une certaine forme de lyrisme pouvait satisfaire son goût d'analyse minutieuse sous les apparences de l'objectivité. Sa vie intérieure, très active, était pour ainsi dire fragmentaire. Meyer était de ces hommes qui se dédoublent en un moi plus stable qui contemple et qui juge, et un moi plus fuyant, soumis aux caprices du devenir, mais que le premier immobilise par tranches, comme par un procédé de photographie.

Pour de telles personnalités, le lyrisme est un moyen d'expression tout naturel. Dans aucun autre genre littéraire on ne peut exprimer aussi bien une à une les mille nuances de la vie intérieure ; en quelques vers le poète concentre toute la finesse d'une idée, tout le charme d'un sentiment. C'est donc par son souci de se replier sur soi, de s'exprimer par fragments, dans de petites pièces ciselées patiemment, laborieusement, scrupuleusement, que Meyer devait être conduit au lyrisme.

*
* *

La personnalité de C.-F. Meyer fut l'élément essentiel de son œuvre. Il faut pourtant tenir compte de certaines influences moins intérieures qui s'exercèrent sur son esprit.

Meyer eut-il des amis ? « Er hatte nie einen Freund. » répond Baumgarten⁸). C'est vrai. Car, en fait, ses amis, plus âgés que lui, ressemblaient plutôt à des protecteurs, à des directeurs de conscience.

Le principal est Louis Vulliemin, de 28 ans plus âgé que

8. « Il n'eut jamais d'ami. »

Conrad : il fut, a-t-on dit, son génie tutélaire. C'était un savant : il consacra sa vie à la rédaction d'une histoire qui devait être le monument du peuple suisse. Son influence sur Conrad fut grande : il lui révéla son don des langues, son aptitude à l'histoire ; il l'affermir dans son protestantisme. — Conrad a rendu hommage à sa bonté intelligente, à l'exquise pénétration de son cœur, à son optimisme réconfortant.

Tout autre fut l'influence du baron Bettino Ricasoli : le célèbre ouvrier de l'unité italienne révéla à Meyer une puissante individualité, un esprit énergique et solidement réaliste. Devant cette âme de guerrier, Conrad ressentit douloureusement tout ce qu'il y avait de mesquin dans son âme close et malade. De ce jour date l'admiration de Meyer pour les grandes personnalités. Ne pouvant les imiter, il les chantera dans son œuvre.

Vers 1868, Meyer fit encore la connaissance de Wille : c'était un ancien journaliste qui s'était retiré dans une villa en Suisse ; Conrad et sa sœur fréquentèrent son salon. Le poète trouva en Wille un juge littéraire compétent et avisé, et, mieux encore, un appui moral.

Telles étaient ces amitiés : Vulliemin et Wille, en un sens aussi Ricasoli, sont pour le jeune poète des maîtres intelligents et bienveillants, plus encore que des amis. Le caractère timide et faible de Meyer avait besoin de ces encouragements. Ils l'aidèrent à prendre conscience de son propre talent et l'enhardirent à affronter le public. Peut-être Meyer n'eût-il jamais osé publier ses premiers essais, surtout ses essais *lyriques*, s'il n'avait eu d'abord l'avis favorable de tous ces bons conseillers.

Ces amis complétèrent l'heureuse influence qu'exerçait sur l'esprit de Meyer l'esprit clair et confiant de sa sœur. Tous les admirateurs du poète doivent leur reconnaissance à cette femme dont l'intelligence devina et le dévouement fit éclore le génie de Conrad. « Je n'ai point assez dit combien cette sœur, comparée au frère, l'explique, le complète et peut-être à quelques égards le surpasse. » Le mot est de

Sainte-Beuve, à propos de la sœur de Pascal. On peut, en toute justice, l'appliquer à Betsy Meyer.

Non moins déterminante fut l'influence des voyages entrepris par Conrad. Dans sa vie assez creuse, il ne fut mêlé à aucune aventure. Mais il voyagea beaucoup, et ce fait nous expliquera plusieurs thèmes de son lyrisme et l'évolution même de sa pensée.

Dans les villes où il passait, il visitait les monuments, les musées, et il enrichissait ainsi son esprit en impressions plastiques. Conrad vint à Paris en 1857. Ses impressions ont trait aux œuvres de l'architecture ou de la peinture : les Tuileries et le Louvre lui ont paru lourds, écrasés ; le Panthéon lui a franchement déplu ; mais il a admiré l'hôtel de Cluny et surtout Notre-Dame. Au Louvre, il n'aime pas la manière de David, par contre : « Leopold Robert, der ist ein Künstler ! » Surtout le Pérugin, Vinci, Corrège, Raphaël, Murillo : « Oui, ces contemporains de la Réforme étaient des hommes. »

La même année Meyer se rendit à Munich, la ville allemande la plus ouverte aux influences méridionales. Il n'y resta pas longtemps et, peu après, il partait avec sa sœur pour l'Italie. Meyer fut toujours attiré par le Sud et nous suivrons dans sa poésie l'évolution de son art sous des influences méridionales. Il connaissait l'Italie aussi bien que l'Allemagne : Rome et Florence, Vérone et Venise lui avaient révélé le secret de leur charme. Il admira la sereine beauté des marbres antiques et l'art gigantesque de Michel-Ange. Les palais de Florence firent sur lui une grande impression.

Le voyage à Venise se place plus de vingt ans après, en 1871-72, voyage très important, qui fixa définitivement les bases de l'art meyerien.

Mentionnons encore l'excursion qu'il fit à travers la Provence pour son voyage de noces : il put admirer au passage le théâtre d'Orange, le palais des Papes à Avignon, le château fortifié de Tarascon. Nul doute que la pureté de l'air, l'éclat de la lumière, la netteté des lignes provençales

n'aient frappé Meyer et n'aient précisé son idéal de beauté plastique.

Tous ces voyages ont leur importance dans la formation du poète lyrique : ils affinèrent son goût au contact des chefs-d'œuvre de l'art classique, ils meublèrent son esprit d'impressions et de souvenirs qui devaient lui servir de cadres, de supports, pour l'expression de ses sentiments. Nous verrons que les voyages en pays latin expliquent presque entièrement l'esthétique de Meyer.

Plus encore qu'aux voyages, Conrad s'adonna avec passion à la lecture : « J'ai lu énormément, écrivait-il lui-même, sans aucune méthode, sans aucun but. » Il dit vrai : toute sa vie, il dévora les ouvrages, il fut un insatiable érudit.

Il lut d'abord beaucoup les romantiques, quand il avait de vingt à vingt-cinq ans : Tieck, Novalis, Lenau, Freiligrath ; et pour les étrangers : Calderon, Shakespeare, Alfred de Musset, Lamartine, Victor Hugo et George Sand. Tous ces auteurs, en particulier Lenau, Novalis, Musset, n'étaient pas propres à guérir son esprit du mal qui l'affligeait ; Meyer avait besoin de lectures plus saines, plus méthodiques, sinon il nous eût donné pour toute production lyrique quelques poèmes d'un romantisme fumeux, son lyrisme n'eût certainement pas acquis les qualités plastiques que nous découvrirons en lui.

Heureusement, Meyer s'inspira d'autres ouvrages : il faut insister tout particulièrement sur l'influence des auteurs français. Il lut les *Récits des temps mérovingiens* d'Augustin Thierry et apprit de lui comment l'histoire peut être un art ; les *Provinciales* et les *Pensées* de Pascal lui enseignèrent la netteté et la précision du style, complétant ainsi l'influence exercée sur Conrad par un auteur allemand contemporain, Vischer, dans ses « *Kritische Gänge* ». L'influence de Port-Royal sur le style de Meyer n'est pas douteuse. Il faut citer aussi Fénelon et Guizot dont Conrad traduisit l'ouvrage de « *L'Amour dans le mariage* ».

Initié par ses voyages et ses lectures aux beautés de

la forme latine, Meyer ne s'en tiendra pas là : il pénétrera vraiment l'esprit des peuples du Sud et cela grâce à des auteurs comme Mérimée, Burckhardt, historien de la Renaissance, l'Arioste, Renan : ils lui révéleront la sensualité romane, la richesse des couleurs, la vie...

CHAPITRE II

L'ŒUVRE LYRIQUE

« Denn siehe, die Genesung war's
Die mir erschien im Morgentraum¹). »

L'œuvre vraiment lyrique de C.-F. Meyer est contenue dans un petit volume portant le titre général de « *Gedichte* ». Ce recueil parut en 1882, chez l'éditeur Hoessel, de Leipzig. A ce moment notre poète était donc âgé de 57 ans. Il donnait là les productions à peu près définitives de sa veine lyrique : il sentait lui-même que sa période féconde était passée ; bientôt après en effet, les mêmes influences morbides qui avaient pesé sur ses jeunes années, vinrent assombrir sa vieillesse et la clore prématurément.

Sans doute Meyer avait publié d'autres recueils de vers :

Une première série de poèmes avait paru en 1864, intitulée « *Zwanzig Balladen von einem Schweitzer* ». Titre significatif : c'est par le lyrisme historique et en partie épique que débute Meyer. Nous voyons la réserve du poète qui ne veut pas affronter le public sous son propre nom et s'appelle modestement « ein Schweitzer ».

Un second recueil parut en 1870 sous le titre « *Romanzen und Bilder* ». Cette fois Meyer avouait son identité. Le volume contenait une cinquantaine de poèmes répartis sous deux rubriques : « *Stimmung* », groupant des pièces d'un lyrisme déjà plus personnel, et « *Erzählung* », contenant

1. « Car voici que la Guérison m'apparaissait dans un rêve auroral. »

des morceaux plus analogues aux « *Zwanzig Balladen* », inspirés surtout des lectures historiques de l'auteur.

Ces deux recueils ont perdu de leur intérêt pour le grand public du fait que le poète a incorporé au volume des « *Gedichte* », publié en 1882, toutes les pièces qu'il ne jugeait pas indignes de sa Muse. Mais ils demeurent infiniment précieux pour le critique et pour tous ceux qui veulent remonter aux sources mêmes de l'inspiration lyrique du poète. Ils nous permettront de saisir sur le vif quelques-uns des sentiments profonds d'où a jailli ce lyrisme et d'en suivre la brève évolution.

Dans l'ensemble pourtant, il n'est guère utile des'embarasser de considérations chronologiques pour étudier cette œuvre lyrique. Le fait ne nous surprendra pas, si nous nous rappelons combien la vie de Meyer fut pauvre en péripéties. Conséquence aussi de sa formation extrêmement longue ; il ne se mit à produire que parvenu à sa complète maturité ; de son devenir, qui fut lent, il n'a pas voulu que nous conservions des traces. Nous avons l'œuvre d'un homme fait, d'un poète déjà sûr de son inspiration et de son art.

Meyer connaissait parfaitement ce caractère particulier de son œuvre. Il nous dit lui-même que les questions de date ne l'ont jamais intéressé :

« Doch war das Zählen meine Sache nie,
Nach dem Wievielten such'ich stets vergebens. »

Il a voulu que nous concevions sa vie comme un tout et que nous ne soyons pas trop attentifs aux circonstances particulières :

« Auch diese Zeilen, wie datier'ich sie ?
Aus allen Augenblicken meines Lebens ! »²⁾

2. *Gedichte*, p. 188 : *Ohne Datum*. — Cf. SADGER, p. 35. — « Pourtant ce n'a jamais été mon affaire que de compter, et c'est toujours en vain que je me demande : combien ?... Et ces lignes aussi, de quand vais-je les dater ? De tous les instants de ma vie ! » — Cf. BRECHT, p. 88.

Ainsi Meyer lui-même nous invite à ne pas analyser sa vie, à ne pas trop en rechercher l'évolution. Qu'importe le travail de l'ouvrier ? Il est chose personnelle, intime. Seule l'œuvre achevée a une valeur impersonnelle, elle est un tout qui se suffit à soi-même et existe désormais indépendamment du poète qui l'a créé. Dès lors ce n'est plus une profanation que de la livrer au public.

Voilà pourquoi Meyer a pris soin de fondre en un seul recueil les productions des diverses périodes de sa vie. Dans les *Gedichte*, publiés sans aucun commentaire, les poèmes nous sont donnés dans leur perfection nue, et rien ne nous renseigne sur l'époque ou les circonstances de leur composition.

Le poète a poussé la précaution jusqu'à grouper les pièces, d'après l'analogie des sentiments, sous des titres très vagues et très généraux, comme : « *Vorsaal, Stunde, Reise, Liebe, Männer* », etc. Ces rapprochements sont parfois très arbitraires. Il est donc nécessaire, pour analyser l'inspiration lyrique de C.-F. Meyer, de ne pas se laisser prendre à ces trompe-l'œil et de voir, par la comparaison de pièces artificiellement séparées, quel sentiment personnel profond se cache sous la généralité apparente et voulue d'un poème.

*
* *

Il peut sembler paradoxal que nous voulions étudier d'abord ce qu'il y a de « subjectivisme » dans l'œuvre lyrique de C.-F. Meyer. Pour tout le monde il est bien entendu que ce lyrisme se caractérise par le plus haut degré d'objectivité. Meyer serait le poète impassible et impersonnel par excellence. On ne parle que de sa discrétion, de sa réserve. Et on veut en conclure que cette œuvre est privée de sentiment... comme si un cœur pudique n'était pas susceptible d'émotion ! comme si la pudeur n'était pas précisément l'indice certain de la passion ! N'est-elle pas profondément vraie

cette évocation du poète, nous montrant sa bien-aimée dont le corps

« ... frémissant des passions secrètes
S'indigne des regards, timide et palpitant ? »

Et ne pourrions nous pas dépeindre par les mêmes termes l'âme de C.-F. Meyer ?

Il ne faut pas que la vie du poète nous fasse illusion : parce qu'il était faible et craintif dans l'existence, il ne le sera pas nécessairement dans son œuvre. Nous sommes trop habitués à identifier l'œuvre et l'homme, et à juger celle-là par celui-ci. Avec C.-F. Meyer une surprise nous attend : l'œuvre dépasse infiniment l'homme, du moins elle le hausse à un niveau que nous n'aurions pu soupçonner. Nous allons découvrir dans ces poèmes lyriques une richesse de sentiments à quoi nous étions mal préparés.

En fait, il importe de l'affirmer, l'objectivité de C.-F. Meyer n'est qu'une apparence. Meyer est, en cent lieux, aussi subjectif que peut l'être un poète.

Il l'est d'abord par ce qu'il a fait passer de vie vécue, de sentiments ressentis dans ses pièces lyriques. Le véritable lyrique n'est pas celui qui nous révèle pêle-mêle tous les événements de sa vie, mais l'auteur qui nous fait pénétrer les mille replis de son cœur, qui nous dévoile toute l'amertume de ses regrets, toute l'ardeur de ses désirs.

Il y a plus. D'autres poètes ont vu dans l'impassible perfection de la forme un simple *moyen* technique. En ciselant leurs ouvrages, ils n'ajoutent rien à l'expression de leurs sentiments, ils nous font seulement apprécier leur habileté d'ouvriers et les charmes d'une belle forme. — Au contraire la technique adoptée par C.-F. Meyer lui était imposée par son caractère, son tempérament et tout son être intime. Sa nature tout entière apparaît dans la forme dont il s'est servi : la plasticité n'est, chez lui, qu'une volonté de créer l'illusion. Lui-même l'avouait : « Sous une forme très objective et éminemment artistique, je suis au dedans tout individuel et subjectif. » Nous allons voir que ses poèmes les

plus plastiques sont aussi les plus révélateurs de son intimité. Ainsi C.-F. Meyer a atteint son but : s'exprimer sans réserves, mais sous une forme indirecte, pour ne pas être trop facilement déchiffré. Il a ingénieusement concilié ses deux désirs les plus ardents : se faire connaître complètement tout en demeurant « l'homme des problèmes ».

*
* * *

Avant d'étudier l'élément proprement « subjectif » des poèmes lyriques de Meyer, nous voudrions en montrer l'importance. L'examen rapide de quelques pièces nous prouvera que le subjectivisme apparaît là même où nous l'aurions le moins attendu.

Il n'y a de vraie poésie lyrique que celle qui subordonne les détails purement extérieurs, les circonstances matérielles aux sensations vraiment originales de l'homme.

Telle est la poésie de Meyer. Il s'abstient de nous raconter ce qui lui est arrivé dans sa vie ; nous ne trouverons dans son œuvre que des échos indirects de ses lectures et de ses voyages.

C'est que, dans sa poésie, il est incapable de s'abandonner entièrement au cours d'une narration. Tout de suite ses idées et ses sentiments pénètrent le poème : des questions, des doutes intérieurs l'assaillent et viennent interrompre le pur récit.

Dans « *Weihnachten in Ajaccio* », il semble d'abord qu'il se propose de décrire le charme du Sud où l'hiver est plus doux que les printemps septentrionaux. Mais aussitôt la vision contraire surgit. Il lui semble découvrir une vague nostalgie dans les yeux de sa compagne et il s'écrie : « Sprich, was träumen deine Blicke ? Von den weissen Flocken ?³⁾ » Ainsi la vision intérieure fait pâlir la vision des sens. Au pays du soleil, Meyer rêvera des blancs flocons de

3. « Dis-moi : à quoi rêvent tes regards ? Aux blancs flocons de la neige ? »

— Noël à Ajaccio, p. 209. — Cf. LANGMESSER, p. 96. — BRECHT, p. 93.

la neige, et, au milieu des glaciers, il aura la *Sehnsucht* des doux hivers de la Corse.

Une autre fois, nous le voyons se promenant dans la campagne. Le titre semble nous promettre un poème plein de vie et de joie : « *Aus der Höhe* ». Et de fait, il voit de son poste élevé des jeunes gens qui patinent. Vision joyeuse s'il en est ! Mais aussitôt nous entendons monter le chant intérieur :

« Horch ! Ein dunkel Geisterlied... »

Ce sont des souvenirs douloureux qui viennent troubler le poète :

« Meiner Jugend einz'ge Lust
Läutet dumpf zu mir empor⁴). »

Nous voyons le moi profond du poète intervenir à chaque instant dans le récit. Dans « *La Röse* », il nous décrit la première station sur le versant méridional du col de la Bernina :

« Mit flachem Dach ein Säulenhau,
Schaut Röse weinumwunden... »

Mais, aussitôt après, ses propres sentiments font irruption, nous sentons qu'éclate sa joie intérieure :

« Nun, Herz, beginnt die Wonnezeit !
Mir strömt ein Hauch von Üppigkeit
Und ew'gem Lenz entgegen —⁵) »

4. « Écoute ! La morne chanson des ombres... C'est l'unique joie de ma jeunesse qui monte sourdement vers moi avec ces sons. » *Gedichte*, p. 79. — Cf. BRECHT, p. 57.

5. « Avec son toit plat et ses colonnes, La Röse qu'enlace la vigne... Voici, ô mon cœur, que commence le temps des délices ! Je sens monter vers moi des effluves de vie luxuriante et d'éternel printemps... » — *La Röse*, p. 140. — Cf. LANGMESSER, p. 59, — BRECHT, p. 74.

Meyer ne *décrit* donc pas. L'impression première, brute, est toujours pour lui le point de départ d'un sentiment de plus en plus spiritualisé ; comme par une série de raffinements successifs, la sensation se sublime peu à peu. Il a écrit un vers qui condense cette progression avec une concision étonnante :

« Ein Wind, ein Strom, ein Atem, ein Gebet⁶). »

Le passage de l'impression naturelle à la vision intérieure se déclenche parfois brusquement. Dans « *Rhein-born* », ce phénomène est bien rendu. Le poète nous raconte comment il est allé aux sources du Rhin et il se met à nous dépeindre le site ; mais tout d'un coup : « ein Sturz, ein Schlag... » C'en est fait de tout le spectacle ; une véritable hallucination va le remplacer :

« Heerwagen rollten ! Stimmen riefen... »

Le poète revoit en esprit tous les combats dont la vallée du Rhin a été le théâtre. Il entend : « ... Befehle durch ein Schlachtgetos !⁷) »

En somme, on a l'impression que le poète est toujours trop occupé de lui-même et tyrannisé par son moi pour pouvoir rendre directement ce dont il est témoin. Il y a partout dans ses vers une intention ou une arrière-pensée. S'il s'adresse au vent :

« Was treibst du Wind,
Du himmlisches Kind ?⁸) »

6. « Un vent, un courant, un souffle, une prière. » — Cf. *Nachtgeräusche*, p. 8. — Cf. BRECHT, p. 29.

7. « Tumulte des chars de guerre ! Appels de voix qui lancent des ordres dans le vacarme ! » — *La source du Rhin*, p. 108. — Cf. LANGMESSER, p. 78. — SCHRÖDER, p. 108. — BRECHT, p. 66.

8. « Que fais-tu, ô vent, enfant céleste ? » *Was treibst du, Wind* ? p. 45. — Cf. SCHRÖDER, p. 61. — BRECHT, p. 36.

c'est parce qu'il sent une certaine parenté entre sa propre inspiration et ce vent qui semble papillonner en vain dans l'air, mais qui, en réalité, nourrit le cœur en portant les cris du plus profond de la poitrine humaine.

Il n'y a pas chez C.-F. Meyer un artiste superposé à un homme. Au contraire des esthètes, qui versent leurs sentiments en une forme comme en un vase précieux, mais absolument indifférent à son contenu, au contraire des virtuoses du style, des techniciens purs, Meyer n'a pas séparé en lui l'être pensant et sentant de l'être agissant et créant. Il n'a pas *voulu* être artiste : ce qui nous paraît esthétisme, c'est-à-dire artifice, en lui, n'est au fond que l'essence la plus intime de sa personnalité. Dans ce que nous appelons son art, se parfait l'expression de son moi, qui seule lui importait. C'est ce que nous allons maintenant tâcher de mieux faire sentir.

CHAPITRE III

LA « SEHNSUCHT » FONDAMENTALE

« Ein Grab, darin ich nicht verlange,
Gieb mir, o Tal ¹⁾ ! »

« Verscherzte Jugend ist ein Schmerz
Und ewiger Sehnsucht Hort²⁾. »

Meyer a exprimé dans ces vers le sentiment qui était au fond de son âme.

Il est avant tout *l'homme qui a gâché sa jeunesse*. Il lui manquera toujours d'avoir connu les grands enthousiasmes de la vie commençante. Il se sentait un incomplet et ce sentiment de l'irréremédiablement perdu devait l'obséder durant toute son existence. Il considérait que cette tristesse de ses premières années était à l'origine de tous ses maux, de toutes les anomalies qu'il découvrait en lui.

Et de fait ces tristes impressions pesèrent toujours sur son âme, il ne put se libérer de ces souvenirs obsédants.

L'image de sa mère qui, si longtemps, s'était tourmentée à cause de lui et avait fini par se donner la mort, désespérée, le hantait. Il se sentait alors lui-même attiré par le gouffre profond :

« Fern der Himmel und die Tiefe nah. »

1. « Donne-moi, ô vallée, une tombe où je ne connaisse plus le désir. »

2. « C'est une douleur et une source d'éternelle langueur qu'une jeunesse gâchée. » *Lenzjahrt*, p. 46. — Cf. BRECHT, p. 36.

Et il a un cri déchirant, où les sons aigus de la voix qui appelle :

« Eine liebe, liebe Stimme... »

se mêlent aux sons sourds rendant son humeur sombre :

« ruft
Mich beständig aus der Wassergruft³). »

Il se sentait plein d'une mélancolie faite d'affection et de regret à la pensée de cette mère qui l'avait tant aimé et si mal compris :

« Es war in meiner dumpfen Zeit,
Bekümmert war die Mutter oft⁴). »

Toutes les poésies où il nous parle de cette époque, sont empreintes d'une mélancolie profonde. A propos d'un portrait de jeunesse, il nous dit

« Hier : solche Sanftmut war mir eigen. »

Mais il a comme une sorte de honte de lui même et d'être devenu si vite un anormal. Et il se hâte de faire cette recommandation :

« Doch keinem darfst du's zeigen. »

Car, cette douceur de traits, il ne la conserva pas longtemps ; sur son front d'adolescent, elle fit place aux rides prématurées :

3. « Loin du ciel, près de l'abîme... Une voix chère, ô si chère ! m'appelle sans trêve du fond des eaux sépulcrales. » *Hesperos*, p. 185. — Cf. SADGER, p. 29 et LANGMESSER, p. 40 et 200 — URBAHN, p. 79.

4. « C'était dans mes années de torpeur. Ma mère était souvent soucieuse... » — *Le cœur enseveli*, p. 187. — Cf. BRECHT, p. 88. — URBAHN, p. 80, 91.

« Durfte sie nicht lang behalten,
Sie verschwand in harte Falten⁵). »

On sent que dans tout son lyrisme s'exhale un amer regret. Ces années qui auraient dû être belles, il les a laissées passer inutiles et l'occasion manquée ne se représentera pas. L'homme qui dit non à la jeunesse et à la beauté, ne pourra jamais revenir sur son refus. Tandis que la nature retrouve chaque année son printemps, que depuis des siècles le soleil reparait tous les matins, rayonnant d'un éclat toujours nouveau, l'homme est un voyageur qui ne repasse pas où il passa :

« Ewig jung ist nur die Sonne, sie allein
ist ewig schön⁶). »

Le lot de ses jeunes années fut la mélancolie et le désespoir. D'autres poètes ont poussé des cris de douleur ; la souffrance aiguë, l'amère déception leur arrachaient des accents déchirants. Mais le mal qui rongait Meyer, était vague, constant, parce que tout intérieur. Il ne connut pas la colère ni la rage : c'est une morne et mélancolique désespérance qui fait le fond de ces poésies.

Parfois il fait allusion à des persécuteurs mystérieux qui le pourchassent :

« In den Wald bin ich geflüchtet,
Ein zu Tod gehetztes Wild⁷). »

Quels étaient ces bourreaux qui s'acharnaient sur lui, impitoyables ? Nous comprenons les sursauts de colère d'un

5. « Vois quelle douceur était la mienne... Mais il ne faut le montrer à personne... Car je ne pus la conserver longtemps et elle fit place à de dures rides... » — *Mit einem Jugendbildnis*. — Cf. *Begegnung*, p. 83.

6. « Seul le soleil est éternellement jeune, seul il est éternellement beau », p. 77.

7. « Je me suis réfugié dans la forêt, tel un fauve traqué à mort... » *Abendrot im Walde*, p. 52. — Cf. LANGMESSER, p. 229.

poète comme Heine, qui fut si malheureux et que ses ennemis épargnèrent si peu dans son malheur. Mais, quand on connaît la vie de Meyer, si calme, on se demande à quels bourreaux féroces il peut bien faire allusion.

Et de fait il n'eut jamais de persécuteur que lui-même : c'est son âme propre, ce sont ses doutes intérieurs qui le torturaient.

Il a chanté aussi ce doute obsédant qui caractérisait son esprit :

« Und du selber, bist du echt beflügelt ?
Oder nur gemalt und abgespiegelt ?
Gaukelst du im Kreis mit Fabeldingen ?
Oder hast du Blut in deinen Schwingen⁸⁾ ? »

Voilà le grand mal dont il a souffert. Il portait ces doutes en son cœur, comme une blessure toujours ouverte et saignante :

« Das Blut strömt aus meinen Wunden »

et comparant son esprit à un oiseau :

« Wie sind die Schwingen' dir gefärbt ?
Sie leuchten blank, betupft mit Blut⁹⁾. »

Il sentait ce qu'il y avait en lui de morbide fragilité, il craignait toujours de retomber dans le triste état qui avait assombri sa jeunesse. Il nous raconte comment il souriait un jour en voyant une vieille femme se signer en passant devant les tombeaux. Mais il frémit en entendant une voix qui disait :

8. « Et toi-même, tes ailes sont-elles réalité ? Ou simple image et reflet ? Amuses-tu les badauds en jonglant avec des chimères ? Ou as-tu du sang dans tes ailes ? » — *Möwenflug*, p. 178. — Cf. LANGMESSER, p. 231. — URBAHN, p. 34.

9. « Le sang coule de mes blessures... Quelle est la couleur de tes ailes ? Elles sont d'une éclatante blancheur avec des taches de sang. » — *Das Seelchen*, p. 97. — Cf. BRECHT, p. 62.

« Freund, in deinem Leben
Ist auch ein Ort, wo die Gespenster schweben !
Führt dich Erinn'ung dem gestörten Ort
Vorbei, du huschest noch geschwinder fort
Als das von Grau'n gepackte Weibchen dort¹⁰). »

Ibsen développe dans un drame poignant cette même idée que Meyer condense en quelques vers. Et pourtant ce poème n'a rien de conventionnel. Il a l'accent de la sincérité ; la biographie du poète le justifie et lui donne sa pleine signification émouvante. Meyer sentait toujours rôder près de lui les esprits mauvais qui avaient tyrannisé sa jeunesse, il craignait de les voir reprendre leur empire à l'occasion et ils devaient en effet s'emparer un jour à nouveau de son esprit.

Ce n'est pas là du romantisme. Meyer ne goûtait aucune volupté secrète à étaler ses faiblesses et ses peines. Il ne nous a exprimé que les sentiments intimes qu'il ne pouvait garder au fond de lui-même ; dans cette fière discrétion, nous avons le gage de sa sincérité.

* * *

C.-F. Meyer est le poète de la *Sehnsucht*, du désir mélancolique et vague. Perpétuellement plongé dans les regrets et les doutes, il se réfugiait dans une aspiration imprécise, l'attente d'une guérison qui ne venait pas. Toute sa vie, il s'épia lui-même, espérant la régénération de son être. Souvent il crut que cette *Erlösung* tant attendue allait enfin se réaliser. Il nous parle alors de ses maux au passé :

« Ich war von einem schweren Bann gebunden.
Ich lebte nicht. Ich lag im Traum erstarrt. »

10. « Ami, il y a dans ta vie aussi un lieu que hantent les revenants ! Si le souvenir te ramène auprès de ces ruines, tu t'esquives plus précipitamment encore que cette petite vieille saisie de terreur là-bas. » — *Gespensier*, p. 125. — Cf. LANGMESSER, p. 230. — SCHRÖDER, p. 102. — URBAHN, p. 75. — HANSEN, p. 10.

Et il appelle la vie, il ouvre son âme toute grande à la lumière qui l'inonde :

« Tag, schein herein ! Die Kammer steht dir offen¹¹⁾ ! »

Il lui arriva de se croire guéri. Dans un charmant petit conte, il s'est dépeint lui-même sous la figure du nain bossu, *Fingerhütchen*, qui fut libéré de son infirmité par des lutins, pour qui il avait rimé de jolis vers :

« Und er tastet, tastet, tastet :
Unbebürdet ! Unbelastet !
Jetzt bin ich ein grader Mann !
Jauchzt er ohne Ende¹²⁾. »

Mais cette idée de guérison obséda le poète avec une persistance étrange. En réalité, s'il se plut toujours à parler d'elle, c'est qu'il ne la tint jamais pour définitivement réalisée.

En fait, la guérison elle-même fut pour lui un objet de *Sehnsucht* ; il l'appela de toute la force de son aspiration ; parfois, il crut la tenir, mais elle lui échappait bientôt de nouveau.

Nous avons dans *Volivtafel* l'expression de cette angoisse du malade qui veut guérir et cherche à se persuader qu'il guérira. Les deux derniers vers semblent dire que la guérison est venue :

« Denn siehe, die Genesung war's,
Die mir erschien im Morgentraum¹³⁾. »

11. « J'étais sous le coup d'un lourd anathème. Je ne vivais pas, j'étais figé dans un rêve... Entre, lumière ! La chambre t'est grande ouverte ! » — *Tag, schein' herein*, p. 139. — Cf. SADGER, p. 49. — LANGMESSER, p. 67. — KRAEGER, p. 156. — BRECHT, p. 73.

12. « Et il palpe (son dos) sans relâche ! Plus de fardeau, plus de tare ! Me voici redevenu droit, exulte-t-il sans fin. » — *Fingerhütchen*, p. 27. — Cf. LANGMESSER, p. 196. — KRAEGER, p. 145. — BRECHT, p. 31. — URBACH, p. 15.

13. Cf. p. 00, note 1.

Im Morgentraum ! C'est en un *rêve* que la guérison lui apparaissait, elle est une *vision* bien plus qu'une réalité. En fait cette pièce exprime seulement la *Sehnsucht* du poète qui veut guérir. Puis vient la plainte passionnée, le cri de l'homme qui se sent perdu à tout jamais si un secours immédiat ne vient le sauver :

« Gebt sie, versaget sie mir nicht,
Ihr Götter, sonst bin ich dahin¹⁴). »

Voilà bien la forme élémentaire de la *Sehnsucht* chez Meyer : le sentiment de la maladie, de l'anomalie, la crainte vague de l'esprit qui se sent sombrer et qui, sans savoir au juste en quoi il est malade, sent qu'il a besoin de guérir. Sa véritable maladie fut le sentiment qu'il n'était pas normalement formé et ce sentiment suffisait en effet à le rendre anormal.

Sa *Sehnsucht* ne devait jamais s'assouvir, car il ne savait pas nettement ce qui pourrait la satisfaire. Elle ressemblait à celle de Mörike : « Ich sehne mich und weiss nicht recht nach was¹⁵). »

*
* *

« Le voyage, a-t-on dit, est l'érotisme de l'âme. » C.-F. Meyer cherchait par ses voyages à satisfaire son désir intérieur, sans but précis. Il s'appelait lui-même : « Der zum Reiseschritt Verdammt¹⁶). » Une force mystérieuse le poussait. Il aurait voulu se reposer, mais le repos lui était interdit :

« Zu ruhn ist mir versagt, es treibt mich fort¹⁷). »

14. « Donnez la moi, ne me la refusez pas, ô Dieux : sans quoi, c'en est fait de moi. » — *Votivtafel*, p. 59. — Cf. BRECHT, p. 42.

15. « J'aspire à quelque chose et ne sais trop à quoi. » — « *Im Frühling*. »

16. « L'homme condamné à cheminer. » — *Wanderfússe*, p. 71.

17. « Le repos m'est refusé, je me sens entraîné... » — *Wanderfússe*, p. 71. — Cf. URBAHN, p. 75.

L'épilogue du recueil est consacré à cet élément vagabond de son être : « *Ein Pilgrim*. » Le poète ne croit pas pouvoir mieux résumer sa vie que par ces mots :

« Du bist ein Pilgerim und Wandersmann¹⁸). »

C.-F. Meyer sent que cette qualité est au fond même de son être, qu'il est voyageur par nature, par essence, et qu'il ne saurait renoncer au voyage sans renoncer lui-même.

Sous cette image physique, qui est juste, puisque, nous le savons, Meyer fut un grand voyageur, s'exprime autre chose : l'élan intérieur du cœur qui cherche non pas les *lieux* nouveaux, mais les *sentiments* nouveaux, qui aspire à embrasser plus et mieux :

« Zu wandern ist das Herz verdammt,
Das seinen Jugendtag versäumt¹⁹). »

Le cœur doit voyager, jamais il ne peut trouver le repos, il doit chercher cette plénitude que la jeunesse aurait seule pu lui donner et dont il n'a pas voulu. Il est intéressant de constater quel rôle le voyage et la promenade, la marche, tiennent dans ce lyrisme. Très caractéristique sa façon de personnifier le printemps, d'en faire un voyageur. Le poète nous raconte que, fatigué lui même de marcher, il s'est étendu sur le gazon ; il voit venir un autre voyageur :

« Ein Wand'rer zog derenden,
War noch ein Knabe fast,
Grüss Gott dich, schöner Wand'rer !
Bist du es, Knabe Lenz ? »

18. « Tu es un pèlerin, un voyageur. » — *Ein Pilgrim*, p. 400. — Cf. URBAHN p. 21.

19. « Aller, toujours aller, c'est le destin du cœur qui n'a su profiter des jours de jeunesse. » *Lenzfahrt*, p. 46. — Cf. SADGER, p. 35. — LANGMESSER, p. 44. — BAUMGARTEN, p. 186. — Voir aussi le poème *Mein Jahr*, p. 70. — Cf. BRECHT, p. 54.

Et le poète, saisi alors d'une ardeur nouvelle, se joint au printemps en marche :

« Die beiden Stäbe hoben
Kind Lenz und ich zugleich²⁰. »)

C.-F. Meyer se représente le monde sous la forme du mouvement. Partout il voit des gens en marche, vers un but souvent inconnu : mais ce n'est pas le but qui l'intéresse, c'est le fait même de la marche. Cette conception implique un certain pessimisme, elle implique surtout du *fatalisme*. La marche n'est pas libre et ne sait où elle va. L'être de Meyer est plein d'une résignation humble en face du destin. Il n'oppose aucune résistance au courant qui l'entraîne :

« Lenz, wer kann dir widerstehn ? »

Il se sent emporté par le flot du devenir toujours en marche dans la nature et il s'en va lui aussi avec le devenir universel.

*
* * *

Mais l'esprit humain peut-il concevoir l'idée d'un mouvement qui n'aurait pas de but ? Tout fatalisme implique *l'idée de la mort*. C.-F. Meyer n'a pas échappé à cette loi psychologique. L'idée du voyage perpétuel l'a nécessairement mené à celle de la mort où courent tous les êtres. Ces deux concepts de la vie et du repos, de la *course* et du *terme* sont inséparables. Le long voyage de la vie doit aboutir au sommeil de la terre.

Le seul titre de la poésie dont nous parlions tout à l'heure indique cette fusion de sentiments : « *Lenz Wanderer, Mörder, Triumphator*. » Le printemps, après avoir

20. « Un voyageur passa, qui était encore presque un enfant. Bonjour, beau voyageur ! Est-ce toi, printemps, mon enfant ? » — *Lenz Wanderer*, p. 42. — Plus loin : « Le printemps et moi, nous levons ensemble nos bâtons. » — Cf. BRECHT, p. 34. « Printemps, qui te résisterait ? »

été notre compagnon de route, deviendra tôt ou tard notre meurtrier. Dès le début, le poète avait exprimé ce triste pressentiment :

« Was lauf'ich ? Meine Beine
Erlaufen nur das Grab... »

La promenade en compagnie du *Knabe Lenz* semble faire diversion et réconforter le poète. Mais, aussitôt, la pensée de la mort surgit ; il se dit que ce compagnon de route lui survivra un jour, qu'il reviendra toujours aussi beau et aussi jeune, mais pour sonner l'heure de la mort du poète :

« Aber blauen wird ein Tag,
Da sich's nicht mehr dehnen mag —
Mit den Veilchen, mit den Flöten
Kommt mich dann der Lenz zu töten²¹). »

Ces trois thèmes de *Wanderer*, *Mörder*, *Triumphator* sont extrêmement significatifs. Le poète se sent écrasé par la fuite du printemps : d'autres voient dans le printemps le renouveau de la nature et sentent leur cœur ressusciter avec elle : « *Da ist in meinem Herzen — Die Liebe aufgegangen !* » Meyer songe que ce printemps finit par enterrer tous les hommes, il se sent écrasé par tant de majesté pompeuse comme le prisonnier des généraux romains se sentait écrasé par la gloire de leur vainqueur, le triomphateur.

L'âme de C.-F. Meyer connut bien des angoisses. Parfois ces maux l'accablaient. Il appelait la mort à son secours.

Le poète a écrit la plainte de Châtelard, le chevalier fidèle qui accompagna Marie Stuart sur la terre étrangère,

21. « Le Printemps voyageur, meurtrier, triomphateur. » — « Pourquoi courir ? Cette course ne peut mener qu'au tombeau... », — « Mais un jour luira où mon cœur ne pourra plus se gonfler (à l'instar de la nature)... Alors, avec ses violettes et ses flûtes, le printemps viendra pour me tuer. » — Les vers de Heine sont bien connus : « C'est alors que l'amour s'est épanoui dans mon cœur. » — *Lenz Wanderer*, p. 42. — Cf. SCHRÖDER, p 56.

dont elle accepta le dévouement tout en refusant son amour. Le malheureux exhale sa plainte dans des accents si pénétrants, si émouvants, qu'ils ont dû jaillir du plus profond du cœur du poète et nous sentons tout le désir de C.-F. Meyer lui-même palpiter dans la magnifique strophe de la fin :

« Sehnsucht ist Qual....
Ein Grab, darin ich nicht verlange,
Gieb mir, o Tal²² ! »

Peu de poètes ont aussi magnifiquement exprimé ces éléments divers qui sont au fond de toute *Sehnsucht*.

Ce qui fait à nos yeux la valeur de ces poèmes, c'est que ce n'est pas là affectation romantique. C.-F. Meyer aspirait à la mort, parce qu'il avait peur de la vie. A l'apogée de sa maturité féconde, alors qu'il aurait pu paraître pleinement maître de lui-même, au fond il se sentait toujours aussi incertain, toujours exposé à de nouvelles rechutes. Alors une certaine terreur de lui-même l'étreignait et il aspirait à la mort immédiate qui seule devait lui épargner la déchéance. C'était encore une raison pour lui de vouloir entrer dans la mort de plain pied. Il a exprimé ce sentiment en un poème qui compte parmi les plus troublants qu'il ait jamais écrits. Il se compare à l'aigle qui plane dans le ciel bleu, enivré de soleil et d'air pur ; pendant cinq strophes, il décrit magnifiquement sa joie de vivre et de boire l'éther à longs traits :

« O Atem der Berge, beglückender Hauch ! »

Tout à coup, sans transition, surgit une vision sinistre, pleine d'une ironie amère et résignée :

« Ich sehe dich, Jäger, ich seh' dich genau. »

22. « C'est un tourment que le désir... Donne-moi, ô vallée, une tombe où je ne désire plus rien ! » *Ein Lied Chastelards*, p. 24.

L'oiseau se moque avec un ricanement du chasseur qui croit le surprendre en se dissimulant pour viser et décocher sa flèche. Mais l'aigle ne va pas essayer de fuir :

« Zu Tale zu steigen, das wäre mir Schmerz ! »

Cri sublime ! Le poète qui plane ne veut à aucun prix redescendre, il est monté trop haut, il ne peut pas revenir dans la poussière et la boue. Comme l'albatros, grand oiseau de mer, qu'a chanté un autre poète, il sent qu'il est fait pour les hauteurs, et le contact du sol dans les basses vallées lui fait peur. Alors il pousse un cri déchirant, suppliant le chasseur de viser juste, d'envoyer sa flèche droit au cœur, cri plein d'un désir farouche et sauvage :

« Entsende, du Schütze, entsende das Erz !
Jetzt bin ich ein Seliger ! Triff mich ins Herz !²³) » .

Nous comprenons que la sœur du poète, heureuse jusque là de son apparente sérénité, ait été toute bouleversée quand il lui donna lecture de ce poème. Jamais « l'âpre volupté de mourir » ne s'était exprimée en des accents si tragiquement sincères. Jamais âme tourmentée n'avait appelé la mort, la mort qui seule délivre à tout jamais de toutes les angoisses, dans un cri de désir si ardent. C'est le même sentiment qu'exprime dans une des nouvelles de Meyer le page Leubelfing : quitter la vie au moment même où elle atteint toute sa plénitude. C'est la grande pensée déjà exprimée par Faust, quand il disait de la mort :

« O selig der, dem er im Siegesglanze
Die blut'gen Lorbeern um die Schläfe windet. »

23. « O haleine des montagnes, souffle enivrant... Je te vois, chasseur, je te distingue très bien... Descendre dans la vallée, ce me serait grande douleur... Décoche, archer, décoche l'airain ! Voici que je touche à la félicité ! Transperce-moi le cœur ! » — *Noch einmal*, p. 123. — Cf. Betsy MEYER, p. 199. — LINDEN, p. 56. — Voir aussi la nouvelle historique de G.-F. MEYER : « *Gustav Adolfs Page*. » — Cf. BRECHT, p. 69.

Poète de la *Sehnsucht*, C.-F. Meyer est le poète de la mort. L'idée de la mort est de celles qui, une fois évoquées, ne s'effacent plus. Pour cette âme qui avait peur de la vie, elle fut comme un refuge, une consolatrice. Cet homme qui eut si peu d'amis dans la vie, se découvrit une foule d'amis dans la mort. Nous avons déjà vu, à propos de sa mère, combien son affection se plaisait plus dans la société des trépassés que dans celle des vivants. Il aimait évoquer les figures disparues, se préoccupant de savoir si ses amis défunts pensaient encore à lui :

« Meine toten Freunde, saget, gedenkt ihr mein ?²⁴⁾ »

C.-F. Meyer possède une faculté étrange de peindre la mort sous des traits gracieux et terribles à la fois, de juxtaposer les contraires pour les faire se renforcer mutuellement comme des couleurs complémentaires.

Dans « *Ueber einem Grabe* », il évoque simultanément un tombeau couvert de fleurs et la mort soudaine du tout jeune enfant qui y repose :

« Blüten schweben über deinem Grabe,
Schnell umarmte dich der Tod, o Knabe. »

Et pour faire sentir toute la mélancolie désolante de cette mort, il décrit, comme à plaisir, la beauté de l'enfant et toutes les joies, toutes les grandeurs qui l'attendaient dans la vie, toutes les couronnes dont on se préparait déjà à ceindre sa tête :

« Kränze, wenn du lebtest, dir beschieden !
Nicht erreichte ? Knabe, schlaf' im Frieden²⁵⁾. »

24. « Mes amis défunts, dites, vous souvient-il de moi ? » — *Die toten Freunde*, p. 9.

25. « Des fleurs se balancent sur ta tombe ; que la mort t'a vite embrassé, enfant... Couronnes qui, si tu avais vécu, eussent été ton lot et que tu n'as pas obtenues... Enfant, dors en paix. » *Über einem Grabe*, p. 11.

Ces accents douloureux et passionnés nous rappellent le « Tu Marcellus eris » de Virgile, qui faisait éclater en sanglots Livie, femme d'Auguste.

Toujours Meyer se plaît à mêler ainsi les idées de la joie et de la mort ; il en résulte une impression douce et triste à la fois, une irritation de la vie et un apaisement de la mort, ce sentiment « hélas, amer et doux » dont parlait André Chénier.

Dans « *das Glöcklein* », par exemple, il nous montre un médecin au chevet de sa femme mourante. Il sait qu'elle mourra à l'aurore. Mais l'expression est résignée, l'évocation de l'aube se levant radieuse sur les Alpes adoucit le tableau. C'est une vision de douce mélancolie apaisée ²⁶).

« *Der schöne Tag* » nous raconte simplement comment un jeune enfant s'est noyé, victime de son imprudence. Mais de noyade et de mort, il n'est nullement question. Ce petit fait tragique devient une espèce d'idylle : l'enfant qui sommeille, va reposer sa blonde chevelure sur la poitrine blanche d'une nymphe ²⁷).

Cette manière de fondre intimement la joie de la vie et le silence de la mort produit parfois des contrastes plus affligeants qu'un poème franchement consacré à la mort. Il y a évidemment là quelque chose de morbide. Le poète semble éprouver une joie mauvaise à prédire le malheur et la mort.

Ce procédé de Meyer est presque irritant. Il y a dans son œuvre une profusion étonnante de poésies où les choses « tournent mal ».

Dans « *das Goldtuch* », une mère mourante donne son voile comme souvenir à son fils qui s'éloigne, et, le lendemain, le voile revient, car le fils est mort d'une chute de cheval. Le poète termine alors sur ce vers :

« Ihr Glöckner, zweier bekommt ihr Löhnung heut. »

26. *Das Glöcklein*, p. 98. — Cf. BRECHT, p. 64.

27. *Der schöne Tag*, p. 61. — Cf. LANGMESSER, p. 61. — BRECHT, p. 29.

Le même cortège funèbre accompagnera à leur dernière demeure la mère et le fils²⁸).

Cet effet ressort encore plus nettement du poème « *Der Ritt in den Tod*. » Nous avons d'abord les exclamations enthousiastes du fils de Manlius, qui, malgré les ordres du dictateur, son père, a combattu et vaincu le roi latin. La poésie se termine même sur un dernier cri de joie :

« Bevor es sich rollend im Sande bestaubt,
Erheb' ich in ewigem Jubel das Haupt ! »

C'est tout. Mais l'art merveilleux du poète, cet art difficile qui sait à l'occasion exprimer par le silence, nous laisse dans l'imagination le spectacle d'une jeune tête qui se couche sur le billot, et, tranchée soudain, roule sur le sol dans un flot de sang²⁹).

Cette façon d'évoquer la mort à chaque instant, et de l'évoquer sous des traits non pas horribles, repoussants, mais simplement mélancoliques, troublants, caractérise la sensibilité de C.-F. Meyer.

Il a vécu aussi bien dans l'au-delà que dans l'ici-bas. Son œil de poète plonge dans les deux mondes. A côté de la danse des vivants, il entend retentir l'éternelle danse des trépassés.

Cet homme qui répugnait si fort à la vie devait chercher sa consolation dans la compagnie des morts. Nul poète n'a mieux illustré, mieux vécu, comme seul pouvait la vivre un poète, la belle pensée d'Auguste Comte : « La terre est peuplée de plus de morts que de vivants. » Dans les dactyles pressés du « *Chor der Toten* », nous sentons vraiment tour-

28. « Sonneurs, vous aurez double salaire aujourd'hui. » — *Das Goldstück*, p. 315. — Cf. KRAEGER, p. 93.

29. « Avant qu'elle ne roule dans la poussière, je lève ma tête dans une exaltation sans fin. » — *Der Ritt in den Tod*, p. 240. — Cf. KRAEGER, p. 29. — Comparer également *Der trunkene Gott*, p. 233, et *die Rose von Newport*, p. 392. « Demain, les tilleuls raconteront l'histoire du roi d'Angleterre mort sur l'échafaud. » — Cf. BRECHT, p. 29.

billonner la foule des ombres emportées par un rythme effréné :

« Wir Toten, wir Toten sind grössere Heere
Als ihr auf der Erde, als ihr auf dem Meere !³⁰⁾ »

Pour Meyer, les morts sont réels ; on croirait qu'il a vécu avec eux, qu'ils ont été ses camarades ; il y a un lien mystérieux entre la mort personnifiée et lui. La remarque a été faite à propos de ses nouvelles : dans « *Gustav Adolfs Page* », la jeune fille observe que le roi semble être dans l'amitié de la Mort et vivre avec elle sur un pied d'intimité.

Une danse macabre passe à travers les poèmes. Nous voyons des héros qui dépérissent à la fleur de l'âge, comme don Juan, le prince Noir et le roi Louis, des hommes et des vieillards qui en ont assez de la vie, comme l'empereur Frédéric et Sigismond, des héros du renoncement, des lutteurs et des martyrs, comme Huss et Vercingétorix. A côté d'eux se dresse la Mort qu'ils voient de leurs yeux de chair comme une amie, une rédemptrice.

C.-F. Meyer a introduit sa propre image dans cette danse macabre :

« Mit dem Tode schloss ich Kameradschaft. »

Le poète nous raconte comment il se promenait avec ce camarade par monts et par vaux ; et si, par hasard, le courage lui manquait, la mort lui disait

« Blick mir in das Auge ruhig ! —
Und ich tat es und ich war gerettet. »

Meyer sut en effet plonger son regard tranquille dans l'œil clair de son camarade, la Mort³¹⁾.

30. « Nous, les morts, nous, les morts, formons des cohortes plus denses que vous sur la terre, que vous sur la mer ! — » *Chor der Toten*, p. 360. — Cf. LANG-MESSER, p. 241. — BRECHT, p. 163. — HANSEN, p. 16.

31. « Je me suis mis sur un pied de camaraderie avec la mort... Plonge pai-

Il ne craignait pas la mort et il n'avait pas de raisons de la craindre. Sa jeunesse ne fut-elle pas encadrée entre deux morts tragiques : la mort de son père, qui fut le commencement de ses années tristes, et celle de sa mère, qui en fut la déplorable conclusion ? Et quand le poète fut arrivé à sa période de fécondité, il y avait beau temps déjà que, pour lui, l'âge où l'on croit à l'amour et où l'on ne croit pas à la mort, était passé. Quand son génie poétique fut à son apogée, les forces de son esprit et de son corps étaient déjà sur leur déclin, elles s'acheminaient vers la grande disparition. Ainsi Meyer devait-il songer à la mort. Il l'a fait sans vaines terreurs : « Je n'ai aucun effroi de la mort, écrivait-il à Stückerberg. Pourquoi en aurais-je ? Ne l'ai-je pas célébrée dans mes poèmes³² ? »

Ainsi la tristesse de ses jeunes années avait laissé dans l'âme du poète des empreintes ineffaçables. Parce qu'il n'avait pas su vivre au seul temps de la vie où l'on peut vivre pleinement, il fut en quelque sorte rejeté dans l'au-delà qui pouvait seul lui donner le repos. Le monde, dont il n'avait pas voulu, ne voulut pas de lui. Il dut s'habituer à la société familière des morts. Il vécut avec eux en communion de sentiments et d'idées, tout heureux de trouver dans la foule des ombres et dans les rangs pressés de leurs cohortes sombres ces amis que le monde avait refusés à son cœur désabusé.

siblement ton regard dans mes yeux ! — Je le faisais et j'étais sauvé » — *Der Kamerad*, p. 192. — Cf. URBACH, p. 55.

32. Cité et commenté par BAUMGARTEN, p. 229.

CHAPITRE IV

L'ÉPICURÉISME

« Genug ist nicht genug ! Mit vollen Zügen
Schlürft Lichtergist am borne des Genusses¹⁾ »

Les vers ci-dessus sont aussi du poète timide et pudique par excellence, de C.-F. Meyer.

Ne nous étonnons donc pas qu'on ait parlé d'épicurisme à propos de ces vers. Richard-M. Meyer fait même de l'épicurisme le trait fondamental de notre poète. De son physique, il écrit : « Das Gesicht scheint vom Lebensgenusse aufgetrieben²⁾ » et du moral : « Er war eine mehr als epikureische Natur, voller erschöpfender Lebensgenuss war ihm Bedürfnis. Die ganze Fülle der reichen Welt genügte kaum dem stürmischen Bedürfnis dieser nach Freuden gierigen Seele³⁾ » Ainsi toutes les jouissances du monde ne suffisaient pas à le rassasier !

Il y a en effet, dans le lyrisme de Meyer, quelques poèmes qui semblent bien l'expression d'un épicurisme effréné. La pièce intitulée « Fülle », que le poète a mise tout au début du recueil, doit à ce fait d'être inmanquablement citée

1. « Assez n'est pas assez ! A grands traits avides, le poète s'enivre à la fontaine de la jouissance ! »

2. « Le visage semble boursoufflé par la jouissance de la vie. » Voir les pages de R.-M. MEYER sur C.-F. Meyer dans son *Histoire de la littérature allemande au XIX^e siècle*.

3. « Il était plus qu'épicurien par nature ; jouir pleinement et sans réserves de la vie, c'était pour lui un besoin. Toute la plénitude d'un monde plantureux, c'était à peine suffisant pour satisfaire les besoins impétueux de cette âme avide de joies. »

et commentée par tous les critiques qui, de près ou de loin, se sont occupés de C.-F. Meyer.

Le titre à lui seul, « Plénitude », résume bien l'intention du poète : célébrer la vie large et pleine. Le poème est une suite d'exclamations célébrant la richesse de l'automne, où toutes les branches plient sous le poids des fruits, où les guêpes ivres de sucre se gorgent du suc des grappes. Le refrain, quatre fois répété, exprime on ne peut plus clairement l'avidité insatiable : « Genug ist nicht genug ! » Quelle force dans cette négation pure et simple du principe de contradiction⁴ !

Il y a dans les images une étonnante sensualité : nous voyons une pêche dont la chair succulente appelle la bouche, et, en lisant ces vers aux sons sourds et plantureux, on a presque la sensation délicieuse de cette chair sucrée :

« Die saft'ge Pfirsche winkt dem durst'gen Munde⁵. »

Winkt ! C'est le signe, le coup d'œil entendu qui invite à la jouissance.

Et la pièce prend fin sur ce cri d'une avidité presque sauvage :

« Genug kann nie und nimmermehr genügen ! »

Ce poème pourrait effectivement devenir l'hymne par excellence de l'épicuréisme. Depuis plus de deux mille ans qu'il y a des épicuriens, et qui chantent la jouissance, nul n'avait célébré en termes plus magnifiques, plus débordants de sensualité physique, les délices de la vie pleine et joyeuse. Ce poème est puissant dans sa concision, et le « Nunc est bibendum » d'Horace nous paraît bien pâlot, bien désuet, à côté du « Genug ist nicht genug » de C.-F. Meyer.

4. *Fülle*, p. 3. — Cf. SADGER, p. 14. — BOHNENBLUST, p. 8. — SCHRÖDER, p. 36.

5. « La pêche gonflée de suc appelle la bouche altérée. » — « Assez ne pourra jamais, au grand jamais, suffire », *Fülle*, p. 3.

Dira-t-on que cette pièce est isolée et qu'il ne faut pas s'en exagérer la signification ? Mais Meyer a exprimé la même idée à d'autres reprises ; nous la trouvons, revêtue d'images analogues, dans « *die Velllinertraube* ». De nouveau, c'est l'image de l'ivresse ; de nouveau, le poète évoque la sensation délicieuse d'une bouche aux lèvres rouges qui va mordre dans le grain gonflé de jus :

« Aus der Laube niederhangend,
Glutdurchwogt und üppig rund,
Schwebt'ich dunkelpurpurprangend
Ueber einem roten Mund. »

Dans ces adjectifs lourds et colorés, saturés du sombre éclat de la pourpre, on sent passer l'enivrement des baisers ardents cueillis sur les lèvres. Vers brûlants de désir !⁶⁾

Nous sommes loin de l'inspiration lugubre dont nous parlions plus haut. Et pourtant, quand nous analysons l'aspiration à la mort, n'étions-nous pas assez près de l'aspiration à la vie, non pas sans doute de la vie banale, mais de la vie effrénée ?

La juxtaposition de la volupté et de la mort n'est rien de nouveau. L'histoire nous raconte avec quelle sérénité beaucoup de voluptueux célèbres sont entrés dans la mort. Et l'amour trop intense de la vie, jamais satisfait, aboutit normalement à l'acceptation sereine de la mort.

La difficulté est donc ailleurs.

Nous avons étudié la personnalité, le caractère de notre poète, il ne nous est nullement apparu comme un épicurien. Bien au contraire, nul n'a mieux mis en pratique la fameuse maxime d'Épictète : ἀνέχου καὶ ἀπέχου. Il supporta toutes les infirmités morales dont il était affligé ; il dut s'abstenir de vivre pleinement sa vie. Et son existence fut d'une dignité, d'un sérieux assez rares dans la gent poétique.

6. « Suspendu à la tonnelle, rutilant et débordant de sève, je flotterais, resplendissant des feux sombres de la pourpre, sur des lèvres rouges. » — *Die Velllinertraube*, p. 72. — Cf. SCHRÖDER, p. 91.

En quoi fut-il donc épicurien ? Les poèmes que nous avons cités ne font allusion à aucun fait précis. Ces images gustatives n'ont évidemment qu'une valeur métaphorique (Meyer n'était même pas un gourmand !), mais rien ne nous fait sentir ce qu'elles peuvent bien dissimuler. Son lyrisme ne nous raconte pas sa vie. En exprimant ses sentiments par métaphores, il reste dans l'absolu et pose des problèmes sans les résoudre. Les seuls poèmes où nous retrouvions des échos directs des ses *Erlebnisse* sont ses poésies d'amour. Vont-elles nous apporter la solution de l'énigme ?

*
* * *

Les poésies d'amour ne sont pas très nombreuses dans le lyrisme de C.-F. Meyer. Il n'est pas de domaine où il ait usé d'une plus grande réserve. D'autres font parade de leurs passions, souvent peu glorieuses : il cacha soigneusement les quelques pures amours qui vinrent jeter un rayon de soleil dans sa vie.

Aussi les quelques poèmes d'amour qu'il nous a laissés, contiennent-ils fort peu d'allusions directes. Par comble de précautions, il a placé en tête du recueil où sont réunies ces poésies, quelques vers destinés à dérouter le lecteur :

« In diesen Liedern suche du
Nach keinem ernsten Ziel !
Ein wenig Schmerz, ein wenig Lust,
Und alles war ein Spiel'). »

Nous savons qu'il n'en est rien et que les amours du poète eurent à plusieurs reprises un objet précis. Mais cette discrétion de Meyer donne à ses poèmes un parfum exquis.

Nous ne trouvons pas chez lui de tirades échevelées

7. « Ne va pas chercher dans ces chants la moindre intention sérieuse ! Un peu de douleur, un peu de joie, et tout n'était qu'un jeu ! » — *Alles war ein Spiel*, p. 183. — Commenté par ERMATINGER, dans son *Histoire du lyrisme allemand*, p. 204. — Cf. BRECHT, p. 87.

comme on en rencontre à chaque instant dans les poésies de jeunesse d'un Heine ou d'un Goëthe, pleines d'une ardeur uniquement sensuelle. Il s'abstient de toute déclamation. Son âme aimante était capable de dévouement, mais il ne le criait pas à tout venant.

C'est le plus souvent par une image concrète que, en quelques vers, il nous dépeint l'éveil de l'amour en lui. Il nous raconte qu'une nuit il a mal dormi, car il se sentait le cœur tout bouleversé ; et, au réveil, il comprend ce qui se passait en son sein :

« Sie haben mir im Herzensschrein
Dein Bildnis aufgehangen !⁸⁾ »

Pouvait-il exprimer plus délicatement l'amour nouveau que lui inspirait celle qui devait devenir sa femme, Louise Ziegler. Ce qu'il évoque, c'est le *portrait*, c'est-à-dire une image qui, tout en conservant exactement les traits de la bien-aimée, est dépourvue de tout caractère matériel.

C'est aussi par un trait rapide, à peine indiqué, qu'il évoque le premier aveu d'amour :

« Zwei Verarmte macht'es ewig reich —
Doch du wurdest bleich⁹⁾. »

Il dit la pâleur de sa fiancée, accablée par la gravité de cet heureux instant, plutôt que l'enthousiasme, l'ivresse de l'amour, qu'on pouvait attendre.

C.-F. Meyer excelle à spiritualiser l'amour. Pas de cris de passion, ni d'images voluptueuses. C'est par un symbole infiniment poétique qu'il a exprimé l'accord intime de deux amoureux : il évoque deux voiles qui naviguent sur

8. « Dans l'armoire de mon cœur, ils ont suspendu ton portrait ! » — *Unruhige Nacht*, p. 191. — Cf. le poème *Die Ampel*, p. 190, et LANGMESSER, p. 87. — BRECHT, p. 89.

9. « Il a rendu riche à jamais deux malheureux... Mais tu devins pâle. » — Cf. LANGMESSER, p. 82.

le lac, gonflées par le même vent, conjuguant leur marche ou leur repos :

« Begehrt eins zu hasten,
Das andre geht schnell ;
Verlangt eins zu rasten,
Ruht auch sein Gesell¹⁰). »

La comparaison n'est même pas formellement indiquée ; le court poème, un petit joyau, nous décrit simplement le tableau des voiles sur le lac, sans commentaire. Meyer ne suggère que l'aspect immatériel de l'amour.

Et en effet il demandait à l'amour, il attendait de celle qui devint la compagne de ses jours, avant tout la tranquillité et l'apaisement. Il aspirait à l'existence heureuse et calme et dans un baiser il sentait un charme consolant :

« Schmerz und Klage
Über ohne dich verdarbte Tage,
Die mit deinem Kuss du stillen musst¹¹). »

Les plus belles poésies d'amour de Meyer ne sont d'ailleurs pas adressées à sa femme. Avant de connaître celle-ci, il avait éprouvé des sentiments qui ont laissé des traces dans ses poèmes.

Nous avons vu que la fille d'un commerçant de Saint-Gall, Clelia Weidmann, l'avait surtout frappé par ses qualités de douceur et de résignation. Elle mourut bientôt, toujours douce et résignée, mais la ferveur de Meyer n'en fut pas diminuée, au contraire. Elle continua de vivre dans sa mémoire et c'est à elle que sont adressées, nous le verrons, les plus belles poésies d'amour.

Voilà pourquoi l'amour et la mort se mêlent avec une

10. « Si l'une veut se hâter, l'autre va plus vite. Si l'une désire se reposer, l'autre s'arrête aussi. » — *Zwei Segel*, p. 184. — Cf. LANGMESSER, p. 88. — URBACH, p. 77.

11. « Douleurs et plaintes à cause des jours gaspillés loin de toi et dont il faut que tu me consoles par un baiser. » — *Ihr Heim*, p. 266.

intimité si étrange dans son lyrisme. Meyer se plaît à évoquer ce qu'il y eut de doux, de résigné dans cette figure, qui, vue à travers la mort, paraît plus pâle, plus adoucie encore.

Cette résignation a inspiré au poète une belle pièce ou il s'adresse à la bien-aimée disparue. Il évoque cette touchante figure de jeune fille qui ne croyait pas au bonheur et répugnait à la vie joyeuse.

« Ohne Glauben an das Glück
Flohst ins Dunkel du zurück ! »

Quel mystère planait sur cette jeune vie ? Comment savait-elle déjà qu'il n'est pas de bonheur sans mélange :

« Zeigte jung ein arger Spiegel
Dir den Wurm in jeder Frucht ? »

Ou bien avait-elle pressenti cette mort jalouse qui bientôt allait l'emporter :

« Schwebte nahen Todes Flügel
Ueber dir mit Eifersucht ?¹²⁾ »

Toute la pièce serait à citer. Elle est pleine de mélancolie, de douleur résignée. Meyer excelle à peindre les sentiments les plus délicats de l'âme et du cœur avec toute la gamme des nuances mélancoliques ou apaisées.

Cette délicatesse dans la peinture de l'amour nous fait penser à un autre poète, contemporain de Meyer et qui offre plus d'une analogie avec lui. Sully Prudhomme savait trouver de tels accents pour parler des joies ou des souffrances intimes de son cœur.

Clelia Weidmann est encore l'héroïne du poème inti-

12. « Ne croyant pas au bonheur, tu cherchas un refuge dans l'ombre !... Un miroir de malheur te montra-t-il, dès ta jeunesse, un ver au sein de tout fruit ?... L'aile jalouse de la mort prochaine planait-elle au-dessus de toi ? » — *Weihgeschenk*, p. 195. — Cf. LANGMESSER, p. 54, — KRAEGER, p. 195. — LINDEN, p. 134.

tulé « *Der Blulstropfen* ». Il était déjà composé avant sa mort, mais, après coup, Meyer le remania et y introduisit la figure de la jeune fille :

« Ein stilles, scheues, ungezähmtes Kind¹³). »

Meyer fut vraiment fasciné par cette figure ; et connaissant son goût pour la mort, nous ne serons pas étonnés que la disparition de Clélia l'ait encore affermi dans ce sentiment de dévotion pour elle. Grâce à son étrange faculté de vivre en commun avec les trépassés, Meyer la suivit par delà la mort. Il l'accompagna dans le royaume des ombres ; le beau poème de « *Lelhe* », une de ses plus parfaites créations, nous la montre au milieu du chœur des disparues, voguant sur le fleuve dont l'onde procure l'oubli. Mais le poète ne veut pas de l'oubli ; il arrache la coupe où allait boire la bien-aimée et la jette dans le flot¹⁴).

Renoncer à la douleur consolante des souvenirs eût été, à ses yeux, gaspiller la seule chose qui restât belle et sûre dans la vie. Le souvenir des amours mortes brûlait son âme d'une mélancolique volupté.

Meyer a chanté plus souvent le souvenir que la sensation. Les poésies qui disent son amour actuel pour Louise Ziegler ne valent pas celles où il chante son amour défunt pour Clelia Weidmann. Grâce à leur nature spectrale, à leur infinie discrétion, les morts pouvaient pénétrer plus intimement dans son esprit rêveur. Il a dépeint la présence de la morte comme s'il la sentait réellement auprès de lui :

« Wie fühl' ich heute deine Macht
Um Mitternacht ! »

Dans ce triomphe de son amour à travers la mort, Meyer goûte aussi le plaisir d'une revanche. Tous ceux que Clelia

13. « Une enfant paisible, craintive, un peu sauvage. » — *Der Blulstropfen*, p. 198. — URBAHN, p. 77.

14. *Lelhe*, p. 203. — Cf. URBAHN, p. 76.

aimait quand elle vivait, à cause de qui peut-être elle n'a pas voulu de lui, se sont hâtés de l'oublier :

« Die Deinen, um dich zu vergessen,
Sie erbten, bauten, freiten unterdessen. »

Mais, par le culte du souvenir, le poète a une occasion de se distinguer des autres et de valoir mieux qu'eux. La jeune fille, morte pour tous, vit encore pour lui et ne peut plus se dérober. La mort a scellé l'union du poète avec cette mystique fiancée :

« Du lebst und fühlst mit mir vereint !¹⁵⁾ »

L'auteur de « *Lethe* » excellait à rendre dans ses vers toutes les nuances du souvenir. Son amour est fait de réminiscences et de résurrection. Unie à ses propres amours, la mort change de caractère : elle ne contient plus cet élément d'horreur, ou du moins d'appréhension, de malaise, que nous évoquions plus haut. Nous sommes dans une atmosphère de résignation, de mélancolie douce et apaisée.

* * *

Meyer s'est donc montré particulièrement réservé en amour. Une timidité neurasthénique pesait sur sa vie ; il était de ces hommes qui ne voient pas le bonheur quand celui-ci vient les prendre par la main et n'osent solliciter un cœur qui brûle de se donner à eux. Il hésita pendant des années à dire le mot, ce « rasches Liebeswort », qui devait faire sa femme de la jeune fille aimée :

« Lang vorüber ging ich deiner Liebe¹⁶⁾. »

15. « Comme je sens ta puissance aujourd'hui, à minuit. » — *Einer Toten*, p. 205. — Plus loin : « Les tiens, pour t'oublier, ont fait des héritages, bâti des maisons, recherché des mariages... Tu vis, tu sens en union avec moi ! » Cf. SCHRÖDER, p. 148. — BRECHT, p. 92.

16. « Longtemps, je suis passé à côté de ton amour. » — *Ihr Heim*, p. 206. — Cf. BOHNENBLUST, p. 67. — BAUMGARTEN, p. 184. — LANGMESSER, p. 81.

et, sans l'occasion d'une circonstance heureuse, le hasard d'une promenade par des sentiers ombreux, il se serait tu cette fois encore, comme il avait fait si souvent.

Et cependant ce n'est pas le sentiment, l'émotivité, qui lui faisait défaut. Au fond de lui-même, il sentait sourdre la passion et, plus d'une fois, il fut la proie de déchirements intérieurs ; certains poèmes sont l'indice qu'il fut parfois consumé par le désir.

Oui, il semble qu'à certains moments ces jeunes filles douces et résignées n'aient pas satisfait Meyer. Son esprit rêva de la femme forte, confiante et résolue. Alors les amours pâles et décolorées ne lui suffisaient plus, il songeait à l'autre forme de la passion, celle qui embrase les âmes et les corps et transfigure les personnalités, faisant tout à coup de la vierge timide une héroïne que nul n'aurait pressentie.

C'est surtout dans « *die Ketzerin* » que ce sentiment profond trouve son expression. Cette hérétique, qui périt victime de l'Inquisition, est une femme unissant la beauté au courage. Sa grâce émeut tous les cœurs. Elle apparaît à tous comme une pauvre enfant qui s'est laissée séduire et pour qui on ne peut avoir que de la pitié. Et cependant ces yeux, où brille l'éclat angélique de l'innocence, ont des regards qui font trembler les bourreaux. Car cette jeune fille est une femme au courage intrépide, à la résolution inébranlable. Elle se jette volontairement dans le brasier qui consume celui qu'elle aime et, quand le bourreau veut la détourner de son projet insensé, elle lui répond fièrement :

« Leiden muss ich, was Dolcin gelitten
— Und die warmen tiefen Blicke strahlen —
Durch die Martern folg'ich, durch die Qualen¹⁷⁾. »

17. « Il me faut souffrir ce qu'a souffert Dolcino — et ces yeux profonds et chauds étincellent — je le suivrai à travers les tourments et les tortures. » — *Die Ketzerin*, p. 298. — Voir aussi *Reisephantasie*, p. 106. — Cf. LANGMESSER, p. 217 et suiv. — HANSEN, p. 21. — BRECHT, p. 130.

Nous avons un tableau analogue dans « *das Weib des Admirals*¹⁸ ».

Ces poèmes sont la preuve que C.-F. Meyer ne se sentait pas toujours satisfait des pâles amours qu'il connut dans sa vie. S'il a chanté les yeux tristes de Clelia « *braune, schwermutvolle Augen* », il a rêvé des yeux profonds et insondables, « *Augen, unergründlich wunderbare*¹⁹ », de l'amante de Fra Dolcino.

Mais cette vision de l'artiste devait rester éternellement un rêve. Meyer n'était pas homme à se laisser emporter par ses désirs impétueux. Dans ces déchirements intérieurs qui durent le torturer, toujours la meilleure partie de lui-même finissait par prendre le dessus.

Il nous donne une idée de ces conflits de son âme dans un conte en vers, « *Die Rehe* ». Ce poème, chargé de sens, est un effort pour exprimer la grandeur morale des combats intérieurs et de la maîtrise de soi-même²⁰).

Meyer travailla beaucoup plus à dompter ses passions qu'il ne s'ingénia à les assouvir.

Voilà la vie amoureuse de cet homme, qu'on voulait nous dépeindre comme un épicurien !

Désir vague, renoncement, culte du souvenir, ce sont là les grandes caractéristiques de sa sensibilité. Sa vie ne fut pas celle d'un épicurien et il nous faut protester contre cette allégation erronée.

S'il avait voulu s'abandonner à ses passions, il n'aurait pu se complaire presque exclusivement au souvenir d'une morte. Il a évoqué sa bien-aimée défunte comme une figure mélancolique et douce, non comme l'objet d'une convoitise morbide. Nous ne découvrons même pas chez Meyer cette intensité de mysticisme passionnel qui caractérise les œuvres d'un autre poète allemand, Novalis.

18. *Das Weib des Admirals*, p. 381. — Cf. LANGMESSER, p. 235. — HANSEN, p. 23, 45, 59, 69.

19. « Des yeux bruns pleins de mélancolie... Des yeux insondables et merveilleux. » Voir les deux poèmes *Einer Toten* et *Die Kelzerin*.

20. *Die Rehe*, p. 132.

La philosophie pratique de C.-F. Meyer était plutôt celle de la résignation. Il n'attendit pas de la vie beaucoup de jouissances, ni de très grandes satisfactions. Il savait que ces choses-là n'étaient pas pour lui. Tout les lui interdisait : le souci de sa santé physique et morale comme son insurmontable timidité.

Son « *Genug ist nicht genug* » nous ferait penser à quelque grand jouisseur. Mais d'autres poésies nous découvrent mieux le vrai C.-F. Meyer.

Quelques pages après « *Fülle* », nous lisons un autre poème, moins souvent cité par les commentateurs. Le titre en est beaucoup plus modeste : « *Ein bisschen Freude*. » En trois strophes, le poète pose une série de questions : comment guérir un cœur meurtri, renouer une couronne brisée, expier une faute amèrement regrettée ? A toutes ces questions, la réponse est uniforme.

« Mit nur ein bisschen Freude²¹). »

Voilà la véritable pensée de C.-F. Meyer. Modeste et résigné, il acceptait les épines sachant qu'il est aussi des roses. Et quand il avait souffert, il souhaitait seulement qu'un peu de joie vînt consoler sa souffrance.

Il a exprimé ce sentiment dans une petite pièce qui doit son charme à sa grâce légèrement sceptique. C'est la chanson nuptiale : « *Hochzeitslied*. » Il nous montre la jeune fiancée qui, les yeux rayonnants, quitte la demeure de ses parents. Le poète ne va pas lui faire une leçon de morale, ni la traiter de folle. Non, qu'elle soit joyeuse, puisqu'elle est au temps de la joie !

Mais il lui rappelle, en homme expérimenté et indulgent, que la douleur et la joie sont deux sœurs dans la grande famille des sentiments humains, qu'elles vont toujours de concert :

« Schmerz und Lust Geschwisterpaar,
Unzertrennlich beide — »

21. « Avec un tout petit peu de joie seulement. » *Ein bisschen Freude*, p. 61. — Cf. BRECHT, p. 43.

Il faut accepter la vie, il faut aller pour aimer, quitte à souffrir ensuite. Dans le domaine *pratique* — et nous n'employons pas cette formule au hasard — l'acceptation résignée est le dernier mot de ce sage.

Aussi, du refrain plein de pitié qu'il avait d'abord écrit :

« Geh 'und lieb' und leide,
Armes Menschenkind²²) ! »

a-t-il supprimé le vers qui était une plainte et gardé seulement l'expression de la nécessité dans la vie, dans l'amour et dans la souffrance :

« Geh und lieb' und leide ! »

22. « La douleur et la joie sont sœurs et vont toujours ensemble... » — « Va, aime et souffre, pauvre enfant des hommes ! » — *Hochzeitslied*, p. 17. — Cf. BODMER, p. 39.

CHAPITRE V

L'HISTOIRE

« Ich bin eine kurze Kraft,
Heut geharnischt, morgen weggerafft¹⁾! »

L'analyse de l'inspiration lyrique de C.-F. Meyer nous a conduits à poser une étonnante contradiction. Une fois de plus, cet homme des problèmes nous apparaît mystérieux. Nous avons commencé le chapitre précédent en écoutant les cris de désir sauvage poussés par cet épicurien. Nous nous sommes hâtés de chercher dans ses confidences, et en particulier dans ses poèmes d'amour, la confirmation, l'explication, la réalisation de cet épicuréisme. Et nous avons été amenés à conclure que rien ne répondait à ce désir théorique de jouissance et que d'autres poèmes, pleins de modestie et de résignation, exprimaient bien mieux la façon de sentir de ce sage.

Les poèmes dont nous nous sommes occupés jusqu'ici, ne sont, il est vrai, qu'une minime partie de l'œuvre lyrique de C.-F. Meyer. Ils sont caractérisés par les aveux directs et actuels du poète. Mais il nous suffit de jeter un rapide coup d'œil sur les titres du recueil pour nous rendre compte que les noms propres y abondent, et non des moins connus. C'est dire que *l'histoire* fut pour C.-F. Meyer une source précieuse d'inspiration lyrique.

Cela ne doit pas nous étonner. Ce poète a passé sa vie à ciseler des nouvelles historiques. Il est naturel que nous

1. « Je ne suis qu'une force brève ; cuirassé aujourd'hui, mis en poudre demain. »

retrouvions dans son lyrisme quelque chose des occupations qui l'absorbèrent si longtemps.

N'était-il pas fatal que le poète se tournât vers l'histoire comme avait fait le prosateur ? Nous avons vu combien Meyer répugnait à parler de lui-même, à faire parade de ses sentiments. C'était un excès de timidité et de dignité à la fois.

Nous avons montré également combien sa vie avait été vide de péripéties ; une telle existence était aussi peu propre que possible à satisfaire un homme rongé par la *Sehnsucht*. Rien ne l'attirait dans le présent. Il chercha dans la résurrection du passé une compensation, la seule possible, au renoncement que lui imposait son inaptitude à la vie.

Il a évoqué à peu près tous les siècles et toutes les civilisations, depuis l'antiquité la plus reculée avec Achille et Thétis et les premiers temps de Rome jusqu'à la Renaissance, la Réforme et enfin l'épopée napoléonienne. « On dirait les réponses du génie de l'Humanité, interrogé par le poète à ses moments les plus saisissants », disait Vulliemin²).

Mais il nous a dit lui-même que sous les apparences de l'objectivité, il était partout subjectif. Dans toutes ses œuvres, il y a, disait-il, du C.-F. Meyer. Il ne compose donc pas ses ballades historiques pour l'amour de l'histoire en elle-même³).

Par cette faculté enivrante de retrouver les siècles perdus, cet homme faible et incertain se réhabilita à ses propres yeux. Le présent, ce présent qui s'imposait à lui, qui n'était pas son œuvre, le faisait petit et mesquin. Il put par lui-même se créer une vie nouvelle, infiniment plus pleine et plus riche.

Cet esprit si débile dans la vie courante visa au grand dans le passé. Il se réserva de *choisir* et il choisit selon des principes qui nous étonnent. De l'histoire universelle, il

2. Cf. D'HARCOURT, p. 157 et 440.

3. BOHNENBLUST, p. 9. — Cf. ERMATINGER.

a détaché quelques tableaux grandioses. Il eut la passion de la gloire. Non pas tant le désir d'être lui-même admiré : le cabotinage était bien loin d'être son fait. Mais il eut au suprême degré *le culte des héros*. Il s'est plu à évoquer les hommes qui ont joué un beau rôle dans l'histoire. En lisant ses grands poèmes, nous allons d'exploit en exploit. Il n'a d'ailleurs pas chanté le courage et les actions d'éclat : la bravoure, la simple vaillance ne l'attiraient guère, les performances des athlètes lui importaient peu. Il attachait bien plus de prix à l'atmosphère.

Ce qui fait la grandeur de ses évocations, ce sont deux éléments, l'un extérieur, l'autre plus intérieur : la somptueuse richesse du *cadre*, les puissantes *personnalités*.

*
* * *

Il a attaché une grande importance au cadre, à *l'atmosphère*. Le même sens artistique sévère qui déterminera la perfection formelle de ses œuvres, a présidé également au choix des sujets qu'il a traités, des scènes qu'il a représentées. Il a voulu une certaine grandeur, quelque chose de sublime. Il a vu l'histoire de haut et n'en a vu que les traits éminents et majestueux. Son inspiration vole de sommet en sommet.

Quelle immense vision que « *Le premier jour de Venise* » ! Nous voyons s'écrouler tout le monde ancien et la civilisation romaine. Une nouvelle période de l'univers commence :

« Rings in Stücke sprang zerschmettert Romas rost'ge Riesenketten
Neue Weltgeschichte gönnen junger Freiheit eine Stätte. »

Die Weltgeschichte ! Ce grand mot plaisait au poète. C'est bien le destin du monde tout entier qui l'a préoccupé. Il a concentré un événement historique immense dans un vers merveilleusement symbolique⁴).

4. « De tous côtés, la chaîne rouillée de Rome volait en éclats ; de nouvelles destinées de l'univers accordaient une place à la jeune liberté. » — *Venedigs*

« *Der gleitende Purpur* » nous montre une messe de minuit célébrée à l'occasion de Noël devant l'Empereur ; la joie populaire éclate et la cérémonie se déroule, solennelle. Nous entendons mugir la voix puissante de l'orgue et voyons la flamme des cierges ruisseler sur les ors de l'autel. L'atmosphère est lourde d'encens. C'est l'atmosphère de la plupart des poèmes historiques meyériens⁵).

Qu'il évoque une fête dans le palais d'Alexandre, l'agonie d'un grand vieillard, Jules II, au Vatican, ou Napoléon au Kremlin, toujours nous sommes dans une atmosphère de pompe et de solennité.

Aussi Meyer néglige-t-il les expositions sans que pourtant la situation nous paraisse jamais obscure. Nous nous sentons immédiatement dans un milieu historique infiniment riche, chargé du souvenir de grandes choses.

Cette prédilection de Meyer pour les grands sujets historiques répond donc à la fois à son désir de la concision, du style ramassé, et au besoin intime de son âme qui aspirait à se donner du champ, à parcourir les vastes zones du passé.

*
* * *

Mais sa *Sehnsucht* ne devait pas s'en tenir là. L'évocation d'un cadre ne pouvait lui suffire. C'est dans une âme humaine que l'âme de Meyer devait se chercher et se compléter.

Dans l'histoire, Meyer n'a pas cherché des choses, des faits. Il a cherché des personnalités. Il a voulu trouver de la vie, *des hommes*.

Son lyrisme ne raconte pas pour raconter, ne décrit pas pour décrire. Il renonce à tout ce qui n'est pas absolument nécessaire à la mise en valeur de sentiments, incarnés dans un homme. Aussi ne s'occupe-t-il pas de la foule, il ne

erster Tag, p. 144. — Cf. KRAEGER, p. 1. — SCHRÖDER, p. 122. — URBAHN, p. 24. — HANSEN, p. 23. — BRECHT, p. 75.

5. *Der gleitende Purpur*, p. 312. — Cf. KRAEGER, p. 87.

veut pas de l'anonymat. Il aurait pu créer des types de toutes pièces. Il ne l'a pas voulu, parce qu'alors le cadre lui aurait fait défaut, et aussi parce que de tels personnages fabriqués n'auraient jamais eu la puissance d'évocation et d'émotion qu'il trouvait dans les grands héros qui ont réellement existé.

« *Genug ist nicht genug !* » Enfin nous allons trouver l'explication du cri sauvage que poussait le poète, cette explication que nous avons vainement cherchée dans sa vie.

Cet homme faible et que rongeaient le désir a cherché dans son œuvre un complément de lui-même, ce timide nous a donné des êtres de force, ce contemplatif des êtres d'action. Nous savons par Meyer lui-même qu'il a toujours recherché ses contraires. Son œuvre constitue *une toute puissante revanche de l'imagination*.

Meyer a une sympathie évidente pour tout ce qui est fort et grand, pour tout ce qui s'élève au-dessus de la foule.

Dans « *Conquistadores* », c'est l'audace de Colomb qu'il entend exalter, l'étonnante certitude de l'homme qui *veut* découvrir une route, une terre nouvelles et qui les découvre parce qu'il l'a voulu :

« Sein übermächtig Angesicht
Verhiess mir neue Welten⁶⁾ ! »

Nous retrouvons une inspiration analogue dans un autre poème, « *Der Mönch von Bonifazio* », magnifique exemple de ce que peut la pitié unie à la passion et à *l'énergie*.

Les assiégés désespèrent de recevoir les secours promis par Gênes. Mais un moine *croit* en l'efficacité de sa foi. Il dicte à Dieu la conduite que celui-ci doit tenir :

« Was du tatst für deine Juden, darfst du keinem Corsen weigern⁷⁾ ! »

6. « Son visage empreint d'une énergie surhumaine me promettait des mondes nouveaux. » — *Conquistadores*, p. 338. — On pense évidemment aux *Conquérants* de HÉRÉDIA. — Cf. BOHNENBLUST, p. 28. — HANSEN, p. 25. — BRECHT, p. 157.

7. « Ce que tu fis pour tes Juifs, tu ne saurais le refuser à un Corse. » *De*

On se moque de sa folie : « Armer Schwärmer ! » C'est l'insulte que la foule a toujours prodiguée aux grandes individualités. Mais tandis que les railleries de la foule sont impuissantes, la foi d'un seul homme sauve la situation, elle impose sa volonté à Dieu et aux choses.

L'admiration de Meyer allait à tous les hommes débordants de vie et de volonté, à ceux qui, tels Henri de Guise, répondent aux larmes de leur bien-aimée par cette fière devise : Mourir ou parvenir ! Pour de tels hommes, la vie n'a pas de sens sans le pouvoir et sans la gloire.

Meyer aime opposer de tels hommes à la foule méprisante et méprisable ; leur vengeance, c'est leur éternité. Il nous montre la grande et majestueuse figure de Milton dans un vers superbement évocateur :

« Am Grab der Republik ist er gestanden ! »

Sans doute le vieux poète a été bafoué par ses compatriotes. Sa seule vengeance, mais qui est terrible, consiste dans ses vers forgés pour l'éternité. Tous ses insulteurs sont morts et oubliés, mais :

« Miltons Rächerverse sind stehn geblieben,
Verwoben in sein ewig Lied⁹). »

Il n'est pas étonnant que Meyer se soit plu à évoquer tout spécialement certaines époques où l'individualisme se donnait libre cours. Voici les Hohenstaufen, ces superbes empereurs qui voulaient dominer toute l'Europe et qui,

Mönch von Bonifazio, p. 301. — « Pauvre illuminé ! » — Cf. *BOHNENBLUST*, p. 30 et 77. — *KRAEGER*, p. 12. — *BODMER*, p. 25. — *URBAHN*, p. 27, 65. — *HANSEN*, p. 22. — *BRECHT*, p. 131.

8. « Il était, debout, près du tombeau de la République... Les vers vengeurs de Milton sont demeurés, insérés à la trame de son poème éternel. » — *Miltons Rache*, p. 396. — Cf. *KRAEGER*, p. 352. — Voir également les poèmes consacrés par MEYER à César : *Das verlorene Schwert*, p. 248. — *Das Geisterross*, p. 244 — Cf. *KRAEGER*, p. 50. — *LANGMESSER*, p. 46, — *BRECHT*, p. 173.

fascinés par le Sud, succombèrent dans leurs tentatives désespérées pour soumettre l'Italie.

Stefan George a chanté dans des vers magnifiques « l'enfant Conradin », le dernier des Hohenstaufen, qui succomba lui aussi au mirage enchanteur des paysages italiens.

Avant lui, Meyer avait été également séduit par ces grandes figures tragiques. Il a célébré l'audace de Frédéric II et de Conradin. En un vers, il évoque cette vision de l'Italie qui obséda l'esprit des conquérants :

« Und drüben war Italien wie ein Traum⁹). »

Mais voici la Renaissance, telle que l'a évoquée Jakob Burckhardt dans son fameux ouvrage : « *Die Kultur der Renaissance*. » Meyer avait lu ce volume qui fit sur son esprit une très grande impression.

Dans ce monde de viveurs, il a pris les individualités les plus frappantes. Nous voyons un pape et son fils dévorés du désir d'accroître leur fortune. En un poème, Meyer a campé la physionomie puissante de César Borgia. C'est l'arriviste prêt à tout briser pour réaliser son ambition :

« Der Vater war der letzte Papst !
Ein König folgt ihm nach ! und der bin ich ! »

Toute cette époque a soif de l'action. Toute une génération pousse le cri de César Borgia :

« Die Stunde ruft. Zur Tat !
Leer steht ein Tron und eine Krone rollt,
Ich steige mordend auf das Kapitol
Und mit Italiens Krone krön' ich mich¹⁰). »

9. « Et là-bas s'étendait l'Italie comme un rêve. » — *Conradins Knappe*, p. 288. — Cf. HANSEN, p. 23, 46, 68.

10. « Mon père a été le dernier Pape ; un roi lui succédera et, ce roi, c'est moi !... L'heure presse. A l'œuvre ! Voici un trône vide et une couronne qui roule. Par l'assassinat, je monterai au Capitole, et je me couronnerai de la couronne d'Italie ! » — *Cäsar Borgia Ohnmacht*, p. 348. — Cf. KRAEGER, p. 232. — URBACH, p. 19 et 62. — BRECHT, p. 159. — HANSEN, p. 22, 40, 66.

La figure de Jules II a également séduit C.-F. Meyer. Il nous le montre malade, mais quel malade peu banal ! Ses médecins l'entourent et lui conseillent le repos, la tempérance. Le Pape répond par un cri magnifique d'ardeur et de fierté :

« Arzt, statt deiner faden Tropfen
Gieb mir des Falernes Glut !
Lasse meine Pulse klopfen,
Wirf mir Feuer in das Blut !
Moses bin ich in dem Blitze
Sinai, im Rauch und Dampf !¹¹⁾ »

Le poète, timide et faible, fut fasciné par cette époque puissante. L'immense *Sehnsucht* qui le rongait, trouve enfin là une issue. Meyer considère l'histoire *subjectivement* non pas dans ses faits, mais dans ses forces, identiques à celles qu'il eût aimé sentir en lui. L'expérience du monde supplée à son expérience personnelle. Dans la Renaissance, il a retrouvé la passion qui lui était étrangère, mais qui dans son moi profond brûlait sans cesse à couvert.

* *
* *

Cette passion de Meyer pour la Renaissance n'a donc rien qui doive nous étonner. Tous les esprits qui eurent soif d'individualisme puissant se sont tournés vers le siècle de la Renaissance. L'esprit le plus proche de Meyer sur ce point est Nietzsche.

La concordance de ces deux génies a de quoi nous surprendre. Pourtant elle est réelle.

Le principe fondamental de leurs aspirations est le même. Ils s'enthousiasmèrent pour les mêmes hommes.

11. « Médecin, au lieu de tes fades potions, verse-moi le Falerne capiteux ! Fais battre mon poulx, jette du feu dans mon sang ! Je suis Moïse parmi les éclairs du Sinaï, dans la fumée et les nuées ! » *Papst Julius*, p. 351. — Cf. URBACH, p. 62. — BRECHT, p. 160. — HANSEN, p. 22, 40, 61, 66.

Tous deux goûtèrent la beauté troublante de Venise et ces charmes du Sud que leurs âmes de Germains cherchaient à embrasser sans y réussir jamais, les firent souffrir tous deux.

Cependant il y avait entre ces deux hommes une différence profonde ; et on ne peut s'empêcher d'admirer qu'ils soient arrivés en apparence aux mêmes conclusions.

L'attitude de Nietzsche est parfaitement logique, il y a dans son système une très forte unité. Pour lui, l'individualisme effréné était bien le suprême idéal ; le surhomme était le seul homme digne de ce nom ! Tout l'esprit de Nietzsche est dominé par ce principe et sa morale également.

S'il a fulminé contre l'ascétisme chrétien et appelé le christianisme la honte éternelle de l'humanité, il n'en avait pas moins un idéal, un culte : celui de la force, de la vie débordante. Ce n'est pas seulement le catholicisme qu'il a attaqué ; il s'est élevé avec encore plus de violence contre la Réforme protestante. Il ne pardonne pas à Luther d'avoir tué dans son germe le renouveau païen qu'annonçait la Renaissance.

Revenons maintenant à C.-F. Meyer. Quel contraste ! Nous savons que Meyer était un homme profondément religieux. Il a chanté Luther et peu d'écrivains allemands ont composé d'aussi beaux hymnes à la mémoire du Réformateur. Son aversion pour le catholicisme n'était pas une haine de toute religion. Son adhésion à la discipline protestante ne fut pas seulement intellectuelle et abstraite. Il vécut vraiment conformément à ces principes, sa conduite fut extrêmement régulière et sérieuse.

Nous voici donc devant une nouvelle contradiction ! Le respect sincère de la morale est-il conciliable avec l'admiration également sincère de l'immoralité ?

Nous chercherions vainement la solution *morale* de ce problème qui est moralement insoluble. Tout au plus l'a-t-on expliqué *psychologiquement*¹²).

12. C'est la thèse de Walter LINDEN, p. 6 et suiv., 51 et suiv.

On y a vu une manifestation du contraste général entre le *concret* et l'*abstrait*, entre la sensation immédiate et la sensation médiate, entre l'*esthétique*, domaine du spontané et l'*éthique*, domaine du réfléchi.

L'absence de scrupule et la joie des sens seraient pour Meyer choses *esthétiques* ; l'esprit de scrupule, qui se détourne du monde et se soumet au destin, est un phénomène *éthique*. C'est le conflit d'un individualisme amoral, passionné, et d'une piété scrupuleuse et timide, asservie à des principes surnaturels.

Il est facile de voir que cette explication est bien plutôt une accentuation des difficultés du problème. Cette formule nous fait simplement constater l'irréductible opposition des deux pôles de la pensée du poète.

Il y eut dans l'âme de cet homme un perpétuel déséquilibre. Meyer était d'ailleurs conscient de cette antinomie qu'il n'arrivait pas à résoudre et selon son habitude, il a fait passer ce sentiment dans son œuvre : Angela Borgia aime Giulio d'Este qu'elle condamne ; la vierge sévère aime, fascinée par l'éclat de ses yeux, le voluptueux, le prince sans scrupules¹³).

De même le juge incorruptible, le stoïque Ercole Strozzi, aime en Lucrèce Borgia le vice effréné et sans remords, le triomphe éclatant sur les lois et la morale ; il succombe à la séduction démoniaque de son contraire : « Sa conscience sévère de juge condamne ce qui enchante ses yeux et enflamme son cœur. Le juge brûle d'amour pour celle qu'il a jugée. »

Nous en tiendrons-nous à cette conclusion ? Verrons-nous dans C.-F. Meyer l'énigmatique admirateur à la fois des valeurs morales et de l'immoralité ? Mais une considération nous arrête.

Nietzsche a aimé dans ses héros leur force de passion et de vie, c'est vraiment leur *amoralisme* puissant qu'il a glorifié, déifié.

13. Cf. BAUMGARTEN, p. 54 et suiv.

Était-ce le cas pour C.-F. Meyer ? Nous n'avons pas exactement cette impression à la lecture de ses poèmes.

* *
* *

L'atmosphère des poèmes de C.-F. Meyer n'est pas celle de la joie débordante. Il ne nous a pas dépeint les jouissances effrénées où se complaisait le monde de la Renaissance. D'une façon générale tous ses héros ne nous apparaissent pas en pleine action, à l'apogée de leur gloire.

Le thème que traite Meyer dans ses poèmes historiques, c'est celui de la *décadence*, de la *chute* des grandes personnalités. Il ne nous a montré à quelle hauteur pouvait s'élever une puissante individualité que pour nous faire mesurer toute l'horreur de sa chute fatale.

La puissance dans ses poèmes ne nous apparaît pas comme un état *stable*. Il s'est attaché plutôt aux périodes de *transition* et de *crise*. Ce qui l'a séduit par exemple dans l'épopée des Hohenstaufen, c'est l'élément *tragique* de ce grand drame qui se déroule pendant le Moyen Age et qui aboutit à la ruine d'une dynastie.

Il nous montre ses héros en lutte contre les forces aveugles et succombant devant elles. Il y a là entre Nietzsche et Meyer une différence capitale plus significative que toutes les analogies. Goethe serait bien plus proche de lui, Goethe qui a célébré les Titans, mais nous a montré comment ils entrent en conflit avec les forces extérieures, avec la puissance aveugle du destin, avec la force encore plus aveugle de la vile populace.

Ce conflit de l'individualité puissante et du destin se retrouve chez Schiller qui a même uni les deux termes par une liaison mystérieusement nécessaire ; presque toutes les grandes individualités, les grands « *Streber* » schillériens (Wallenstein, Démétrius) vont à leur perte ; toute leur habileté, toute leur volonté, ne peuvent rien contre l'arrêt du destin qui finalement les accable¹⁴).

14. Cf. dans EUPHORION, t. XII (1905) l'article de SAHR.

Ce thème est tout à fait différent de celui que nous rencontrons chez Nietzsche, un des rares penseurs qui aient cru à la réalisation possible et au *triomphe* futur des grandes personnalités.

Les grands poèmes historiques de Meyer peignent la *fin*, physique ou morale, d'un grand héros. Il a voulu montrer que les puissantes individualités sont incapables de se réaliser pleinement de façon durable.

Bien mieux : l'apogée de la puissance se confond en général avec l'imminence de la perte. L'instant qui semble devoir apporter la réalisation est le signal de la catastrophe¹⁵).

De toute la carrière magnifique des Hohenstaufen, le poète n'a retenu que deux instants, instants funèbres, instants de mort : nous voyons d'abord Frédéric II expirant dans les bras de son plus jeune fils. Il est en proie au délire :

« In den Armen seines Jüngsten
Phantasiert der sieche Kaiser¹⁶). »

Le grand empereur n'est même plus maître de sa raison, il divague lamentablement !

A propos de Conradin surtout, Meyer a poussé à l'extrême cette confusion de la puissance et de la mort : nous voyons un écuyer de Conradin qui se hâte pour assister au couronnement du jeune et glorieux empereur. L'écuyer enthousiaste voit déjà par l'imagination le nouveau maître de l'empire sous le manteau de pourpre et la couronne impériale. Par cet artifice, Meyer nous fait toucher du doigt cette puissance comme si elle était réalisée. Et quand l'écuyer arrive enfin, haletant, il demande aussitôt confirmation :

« Gieb Bescheid !
Der Staufenknecht tront in Herrlichkeit ? »

15. Cf. les poèmes *Der Tod und Frau Laura*, p. 292, et *Der Mars von Florenz*, p. 295. — Cf. SCHRÖDER, p. 173. — HANSEN, p. 37.

16. « Dans les bras de son plus jeune fils, l'Empereur moribond délire. » *Kaiser Friedrich II*, p. 286.

La réponse est affirmative :

« Ja, Herr..... »

mais elle est expliquée par ce jeu de mots macabre :

« er litt gemach den Todesstreich
Und tront getröstet nun ... im Himmelreich¹⁷⁾. »

En réalité, dans la pensée de Meyer, ces deux vers ne contredisent pas ce qui précède. Ils en sont la conclusion logique. Nous voyons à quel point l'idée de la puissance suprême rejoint dans son esprit celle de la ruine et de la mort. La carrière héroïque de ce tout jeune homme devait aboutir à sa fin précoce.

Le pape Jules II nous est aussi représenté au moment de sa mort :

« Halb vom Hades schon bezwungen,
Von Lemuren schon umschwebt.....¹⁸⁾ »

Napoléon est évoqué à une date bien antérieure à celle de sa mort ; et cependant n'est-ce pas son agonie qui commence dans Moscou en flammes ? De toute l'étonnante carrière du Corse, Meyer n'a retenu qu'un instant, celui de l'apogée, c'est-à-dire de la chute commençante : la destinée va l'abattre, comme elle a déjà abattu l'insolence des Hohenstaufen et des Borgia¹⁹⁾.

Ainsi Meyer se complaît moins à évoquer la puissance, la gloire, que la décadence.

Ce pessimisme est *la revanche de l'homme moral sur le poète*, il résulte nécessairement du conflit entre le concret esthétique et l'abstrait éthique que Linden signalait en lui. En tant qu'artiste, il admire les grandes époques et les grands

17. « Dis-moi : l'héritier des Staufen siège sur son trône magnifique ? — Oui, seigneur ; il a subi avec calme le coup mortel et il trône maintenant, consolé, dans le royaume des cieux. » *Conradins Knappe*, p. 288.

18. « Succombant déjà à demi devant les forces de l'Hadès et déjà environné de Lémures... » — *Papst Julius*, p. 351. — Cf. URBAHN, p. 19.

19. *Napoléon im Kreml*, p. 168.

héros : mais en tant qu'homme moral, il se rend compte que toutes les grandes fortunes ont leur origine dans le crime, dans un attentat aux lois éternelles du monde. Tout homme qui s'élève trop haut devient la proie fatale de la Némésis. Les Anciens savaient cela et leurs poètes nous ont parlé de la déesse que l'on mourait d'avoir vue. Schiller, que tourmentait le même problème, nous a dit le châtiment du jeune audacieux qui avait voulu voir de près le mystérieux visage d'Isis.

Celui qui a voulu être un surhomme s'exclut de l'humanité. Telle semble bien être la leçon que nous donne *le moine de Bonifacio*. Nous avons été témoins de l'énergie de cet homme qui dicte ses ordres à Dieu, qui a fait violence à la nature. Mais, par là, il s'est condamné lui-même et le dernier vers nous montre le châtiment qui découle de son action, qui était impliqué en elle :

« An der Erde liegt'er sterbend, der von
ihrem Hauch verzehrte²⁰). »

Ainsi une force mystérieuse abat l'individualité trop puissante. L'homme ne se sert pas impunément de forces qui n'ont pas été créées pour lui.

Cette idée s'exprime très clairement dans « *König Elzels Schwert* ». Un guerrier s'arme du glaive d'Attila et, grâce à lui, fait merveille dans la bataille. Mais, ce faisant, il a usé d'une puissance et il a déchaîné une force dont il n'est maintenant plus maître et dont il va être victime. La dernière strophe termine ce poème de combat et de victoire sur une vision horrible :

« Es zuckt in grauser Lust,
Der Ritter stürzt mit seinem Pferd,
Und jubelnd sticht ihn durch die Brust
Des Hunnen unersättlich Schwert²¹). »

20. « Il git contre terre, dévoré par l'esprit de la terre. » — *Der Mönch von Bonifazio*, p. 301.

21. « Le glaive saute avec une joie horrible, le chevalier tombe avec sa mon-

Une force mystérieuse plane sur tout ce monde de héros et de surhommes. Ces puissantes personnalités ne sont pas maîtresses de leur destinée ; elles sont sous le coup d'une sorte de fatalité qui va les accabler d'un moment à l'autre.

Beaucoup de ces héros sont d'ailleurs conscients de l'instabilité de leur fortune. Ils déclarent qu'ils vivent tant que la vie leur est accordée ; mais ils savent fort bien que leurs jours sont comptés :

« Ich bin eine kurze Kraft,
Heut geharnischt, morgen weggerafft²²⁾ ! »

Voilà le sentiment qui remplit l'âme d'un chef d'armée, au soir d'une éclatante victoire ! Combien, avec ce fatalisme pessimiste, nous sommes loin des hymnes nietzschéens à la vie débordante et joyeuse.

L'individualisme de Meyer aboutit donc au pessimisme. Ce pessimisme suffit à résoudre le conflit que nous signalions. Il est la résultante nécessaire des deux forces qui luttent dans l'âme du poète.

Meyer se garde d'ailleurs d'exprimer la moindre compassion pour ses héros qui succombent. Il évoque un drame dont il est le spectateur et le narrateur impartial. A quoi bon porter un jugement sur la fatalité ?

Il est donc dangereux de parler trop rapidement de son *admiration* pour les grandes personnalités. Confusion trop fréquente : la *séduction* qu'exercent sur nous certaines grandes figures n'implique pas nécessairement notre *admiration*. Ces figures éclatantes s'imposent au regard de notre âme comme le soleil à celui de nos yeux.

Ainsi les grandes personnalités fascinèrent Meyer : son âme qui croupissait dans une obscure faiblesse, se sentit irrésistiblement attirée par les brillantes individualités qui ont lui parmi les hommes à travers les siècles.

ture ; et le glaive insatiable du Hun lui transperce avec allégresse la poitrine. » — *König Etzels Schwert*, p. 261. — Cf. URBAHN, p. 92. — BRECHT, p. 117.

22. « Je suis une force brève ; cuirassé aujourd'hui, mis en poudre demain. » — *Der schwarze Prinz*, p. 310. — HANSEN, p. 51 et suiv.

En fait, si les héros de Meyer se débattent dans une atmosphère de catastrophe, il est extrêmement difficile de savoir dans quelle mesure le poète songe à leur appliquer des notions morales.

Même quand le destin apparaît comme l'exécuteur d'une justice immanente, Meyer ne prend pas nettement parti.

Dans « *Cäsar Borgias Ohnmacht* », le Pape et son fils périssent victimes du poison dont ils se sont servis pour supprimer ceux qui les gênaient. Dans ce hasard apparaît peut-être un élément de justice, une application de la parole du Christ : celui qui frappé de l'épée périra par l'épée²³).

« *Die Rose von Newport* » est encore plus caractéristique à ce sujet. Par le parallélisme des situations, la relation des deux faits est très nettement marquée. L'union de la justice et du hasard semble ici évidente, Meyer dépasse la notion de destin aveugle et inconscient²⁴).

Mais cette intelligence vague accordée à la force aveugle du destin n'a rien de spécifiquement moral. Évidemment, dans les cas que nous venons de citer, ces coïncidences fortuites semblent être l'expression d'une certaine justice. Mais combien d'autres pièces ne révèlent pas le même souci ! Combien surtout cette moralité incertaine est loin du rigorisme de Meyer homme privé !

Les poèmes nous révèlent un homme tout différent de celui qui nous avons vu vivre, dans notre introduction.

Meyer fut religieux dans sa vie, il ne l'est pas dans son œuvre. Il ne s'intéressait qu'aux sentiments humains et la métaphysique lui était indifférente. Dans Luther et les hérétiques, il admirait moins les théologiens ennemis du catholicisme que les hommes audacieux qui ne reculent devant rien.

Son œuvre n'a rien de particulièrement protestant. Nul n'a été plus sévère que Luther pour toutes ces beautés

23. Cf. ci-dessus, note 10.

24. *Die Rose von Newport*, p. 292.

païennes qui séduisaient Meyer. Notre poète a jeté le voile sur cette divergence et n'a voulu voir dans Luther que le grand ennemi des traditions catholiques.

Si C.-F. Meyer avait voulu mettre ses idées en rapport avec ses goûts, il eût été catholique ; il eût aimé dans le catholicisme, non pas l'apothéose de la charité et du renoncement, mais cette pompe, cette somptuosité extérieure dont l'Église ne dédaigne pas de se servir pour faire impression sur les âmes.

Il ne condamna donc pas plus ses héros par souci de la morale qu'il n'exalta leur immoralité. Il a été fasciné par leur force, leur énergie, et rien de plus. Il fut mené à eux par une nécessité psychologique.

Ces poèmes historiques nous font pénétrer plus avant dans sa personnalité. Seuls ils nous permettent de comprendre tout ce qu'il y eut de passion inouïe dans cette âme faible.

CHAPITRE VI

L'ARTISTE ET SON IDÉAL

« Ueber deine Qualen wirfst du würdevolle Pur-
[purtalten¹] ! »

L'étude de l'inspiration chez C.-F. Meyer nous a révélé que cet homme n'était pas aussi prosaïque que nous le faisons supposer sa vie. Nous avons suivi pas à pas la progression de ses aveux, depuis les confessions directes de la *Sehnsucht* jusqu'au subjectivisme à demi voilé des poèmes historiques. Il nous reste à parcourir un dernier stade sur cette voie.

* * *

C.-F. Meyer avait au plus haut degré le tempérament d'un artiste. Il crut à l'art et à son éminente dignité. Il n'avait pas l'âme d'un apôtre, qui se préoccupe avant tout de l'*idée* et n'use de la forme que pour aider à l'action de cette idée.

Par son souci de la forme, C.-F. Meyer a infiniment accru la puissance de son talent poétique. Grâce à cette préoccupation constante, il a conféré une noblesse insigne à des idées ou des sentiments qui, en eux-mêmes, risquaient d'offrir quelque banalité, de n'avoir pas cette originalité qui soutient les grandes inspirations.

Beaucoup de ses poèmes semblent n'avoir de valeur que par une forme qui condense les détails, élimine tout ce qui n'est pas absolument essentiel. Prenons le court poème intitulé : « *Zwei Segel*² ». L'image en soi risquerait d'être

1. « Tu jettes sur tes tourments les plis majestueux de la pourpre. »

2. *Zwei Segel*, p. 148.

assez plate. Le poète, pour évoquer deux âmes aimantes, nous montre les voiles de deux bateaux qui voguent de concert sur un lac. S'il avait expressément cherché une comparaison, s'il avait insisté sur les détails, cette image n'aurait peut-être pas fait grande impression sur nous.

Mais Meyer a concentré son idée dans 12 vers de 2 pieds seulement, il n'a pas formulé explicitement sa pensée ; avec un rythme infiniment sûr qui rend presque par sa seule cadence les mouvements des deux bateaux, il nous a rapidement indiqué les trois stades de sa vision. Il a ciselé une pièce où il n'y a pas un mot de trop, mais où chaque terme a une puissance évocatrice étonnante.

Meyer a excellé dans ce travail de concentration. Nous voyons dès maintenant combien l'art ainsi compris peut ennoblir la matière, lui donner une beauté telle que l'analyse du poème le défigure complètement, comme la chaleur réduit à une goutte d'eau fade et terne les mille cristaux scintillants d'un flocon neigeux.

Meyer était parfaitement conscient de cette magie transfiguratrice de son art. Il sentait que le meilleur de lui-même résidait dans sa faculté de transformer ainsi son sujet. L'amour de l'art a été le principe rédempteur de sa vie.

Aussi eut-il vraiment le *culte* de son art. Il nous l'avoue dans un petit poème dont le titre seul en dit long : « *Das heilige Feuer* » ; le feu sacré, c'est l'amour de l'art, l'enthousiasme esthétique qui brûle en lui.

Il nous montre la Vestale qui veille sur le feu sacré. Si elle manquait à son devoir, nous savons quel supplice lui serait réservé : descendre vivante dans l'étouffement du tombeau. Meyer veille lui aussi avec un zèle jamais lassé sur la flamme qui brûle en son sein. Car, il le sait :

« es wird der ungetreue Wächter
Lebend in die Gruft versenkt³⁾. »

3. « ... le gardien infidèle est précipité vivant dans la tombe. » — *Das heilige Feuer*, p. 4. — Cf. LANGMESSER, p. 198. — SCHRÖDER, p. 42. — HANSEN, p. 18.

Meyer ne pouvait exprimer de façon plus saisissante sa conception du rôle rédempteur de l'art. C'est dans ces derniers vers, l'identité des châtements, que réside l'essentiel de la poésie : le poète serait bien réellement *enterré vivant* ; sentir s'éteindre en lui la flamme de l'art, ce serait, en continuant à vivre, perdre toute raison de vivre.

Ce sentiment fut chez lui très profond. Dans son amour pour l'art, il y avait quelque chose de religieux :

« Tandle nicht !
Das Amt, das dir zu Lehen fiel,
Das ist ein Werk und ist kein Spiel⁴). »

D'où le zèle qu'il apporte dans l'accomplissement de cette tâche sacrée. Le travail lui était un plaisir : « Ici, *in labore*, écrivait-il à Frey en 1882, je trouve une source toujours jeune, qui, si l'on sait en user sagement, accomplit des prodiges. » Peut-être retrouvait-il dans ce perpétuel devenir qu'il imposait à ses ouvrages, quelque chose des transformations lentes et progressives qu'il avait dû traverser lui-même avant de parvenir à son état d'équilibre.

Ce qui est vrai de toute son œuvre l'est particulièrement de son lyrisme. Il n'est peut-être pas un seul de ces poèmes qui ait jailli *immédiatement* d'une inspiration spontanée. De tous nous avons trois ou quatre leçons successives et encore est-il à noter que Meyer a volontairement fait disparaître la plupart de ses manuscrits ; il est permis de croire que ses essais lyriques ont connu des versions successives extrêmement nombreuses.

Lui-même nous a dit combien il s'était torturé sur ses poèmes : « O si vous saviez combien je lutte avec mon sujet », disait-il à Frey. L'histoire de ces transformations, entreprise par Moser et par Kraeger, a été rendue difficile par la rareté des documents.

Il ne peut en tout cas être question d'une *évolution* esthé-

4. « Pas de badinage ! La fonction qui t'est échue, c'est un ouvrage et non pas un jeu. » — *Das Münster*, p. 325.

tique de C.-F. Meyer. Son idéal n'a guère varié. Nous pourrions seulement voir comment il l'a réalisé de plus en plus parfaitement.

* * *

C'est dans les tendances profondes de son esprit qu'il faut chercher la source première de ses conceptions artistiques.

Nous avons vu comment son amour de l'art est d'abord une conséquence des événements qui assombrèrent les premières années de sa vie. Mais ces influences assez extérieures ne suffisent pas. Il faut y joindre la personnalité du poète, son caractère : c'était un *patricien*, plein de cette réserve zurichoise dont nous parle sa sœur. Il ne se livrait pas facilement. Aussi, nous l'avons vu, n'était-il pas porté aux déclarations expansives.

Au contraire, il avait le goût inné de toutes les formes somptueuses. Il aimait le *costume*, l'accumulation sur le corps humain et sur les choses de draperies plus belles que nécessaires. Il se grisait de l'atmosphère de luxe et de noblesse qui entourait le siècle de la Renaissance, la cour de Louis XIV.

Il ne chercha pas à composer des œuvres accessibles au grand public. Frey rapporte qu'il eut toujours un vague désir d'écrire avant de mourir une œuvre qui s'adresserait directement au peuple, à la masse. En fait, il n'en fit jamais le projet précis et le charme qu'il trouvait à cette idée était certainement celui des rêves irréalisables.

Nous avons d'ailleurs la preuve qu'il était incapable de dire à sa Muse : « *Paulo minora canamus.* » Sur la fin de sa vie, on l'obligea à composer quelques pièces de circonstance : lui-même ne se faisait aucune illusion sur leur valeur réelle et il s'est toujours refusé à les admettre dans son recueil.

En fait, il était un pur aristocrate. Il le fut même à l'excès, et corollairement, il fut artiste à l'excès. Il ne vécut

que pour l'art. L'histoire de sa formation esthétique est l'histoire de sa vie.

Ces remarques sur le tempérament de Meyer étaient nécessaires pour nous faire comprendre, que, s'il subit des influences, du moins il les subit de plein gré ; il les choisit en tant qu'elles s'accordaient avec ses dispositions intérieures.

Cela posé, nous pouvons admettre qu'au point de vue esthétique, il subit l'influence de deux hommes dont l'un lui apparut comme le théoricien de ce que l'autre avait mis en pratique : Frédéric Théodore Vischer et Michel-Ange.

*
* *

Les « *Promenades Critiques* » de Vischer parurent en 1844. Ce sont des dissertations sans suite sur des questions d'art et de théologie envisagées au point de vue de *la lutte contre le romantisme*. Cet ouvrage fit sur Meyer une impression profonde. Longtemps après (1876) le poète témoignait encore de sa reconnaissance à l'esthéticien et il lui avouait en 1881 que son nom lui était apparu dès sa jeunesse comme entouré d'un nimbe et que certaines notions fondamentales de l'esthétique étaient devenues pour lui des convictions après seulement qu'il eut lu les « *Promenades Critiques* ».

Dans son ouvrage, Vischer prêche ce qu'il appelle *l'esprit de réalité*. Il ne veut plus des mythes du romantisme ni de son inspiration médiévale. Il prêche en faveur de la *sensualité*, il ne veut plus de l'esprit pur, oublieux du corps.

La poésie doit, selon lui, unir l'idée et la forme, faire passer la pensée dans l'image. Il faut fondre le *spirituel* et le *naturel*, marier le sujet et l'objet, donner une âme à la matière et transformer l'esprit en nature. La faculté qui réalise cette synthèse, c'est l'imagination du poète qui unit l'image et la pensée.

Mais surtout Vischer affirme l'importance de la forme, Ce qu'il reproche au romantisme, c'est son manque de forme, de configuration plastique. La sensualité, ou plutôt la

sensorialité, doit sauver l'art qui, vers le milieu du xix^e siècle, souffre d'un excès de réflexion. Aussi Vischer attaque-t-il la poésie abstraite de Goethe dans sa vieillesse, l'esprit quiétiste de la seconde partie de « *Faust* ».

Ces idées de Vischer devaient faire une grande impression sur Meyer, car elles correspondaient merveilleusement aux tendances de sa propre nature. A vrai dire, c'est surtout sur sa conception de la *nouvelle* historique qu'elles ont eu une influence. C'est là qu'il s'est efforcé de marier la pensée à l'art.

Cependant nous retrouvons ces mêmes principes appliqués dans son œuvre lyrique. Là aussi, il a voulu condenser toutes ses pensées, tous ses sentiments sous une forme infiniment travaillée, peindre pour les *sens* bien plus que donner des sujets de *réflexion* à l'intelligence. Il n'a presque rien fait pour introduire dans son œuvre les problèmes abstraits qui le préoccupaient.

Mais la poésie ne peut être par elle-même un art *plastique*, puisqu'elle ne dispose que d'un seul moyen d'expression, le langage parlé ou écrit qui n'a rien de corporel. Comment donc se réalisera cette matérialisation de l'idée, cette fusion intime de l'intérieur et de l'extérieur, de l'âme et des choses ? Tel est le problème qui préoccupe désormais Meyer.

Le livre de Vischer fut pour le poète une consolation et un encouragement ; il le détourna de ses sombres pensées romantiques et le fit passer par une phase de mysticisme créateur, étape nécessaire de sa formation poétique.

Et cependant ce n'est pas Vischer qui eut la plus grande action sur la formation esthétique de Meyer. Vischer demeurait un théoricien ; il fallait qu'une réalisation pratique de cet idéal vînt frapper l'esprit de Meyer pour lui découvrir complètement la voie à suivre. Cette révélation plus complète, ce fut Michel-Ange qui l'opéra.

* * *

Meyer doit beaucoup à Michel-Ange et nous en trouvons d'abord une preuve dans l'admiration qu'il lui voua et qui s'est exprimée en quelques poèmes qui comptent parmi les plus étonnantes productions de sa lyre.

Meyer apprit à le connaître par le séjour qu'il fit à Florence et à Rome en 1858. Il put alors admirer les peintures de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine et le tombeau des Médicis. A Paris déjà il avait vu au Louvre quelques œuvres du génial artiste (1857). Il compléta cette expérience par la lecture d'un ouvrage sur Michel-Ange (de Hermann Grimm).

La personnalité de l'artiste florentin exerça sur Meyer une fascination extraordinaire. Dans Meyer et dans Michel-Ange, nous trouvons le même conflit de l'idéal esthétique et de l'idéal moral. Né à la limite de deux époques, Michel-Ange porta en lui le grand conflit de l'Antique et du Chrétien. Cette discordance intérieure domine toute sa vie.

Une *monstrueuse énergie*, c'est la caractéristique de Michel-Ange dans l'art. Il déploie une force, une passion gigantesques. Mais, dans la vie, il est faible : dans les situations qui l'opprimaient, il ne savait d'autre ressource que la fuite à laquelle il eut souvent recours. Un trait de mélancolie et de douleur pathétique traverse son visage.

Comme Meyer, Michel-Ange fut rongé par le souci de l'art. Il visait trop haut, il concevait un idéal surhumain que ses forces d'homme ne lui permettaient pas de réaliser. Cet homme, qui nous a laissé les sculptures les plus puissantes de l'époque de la Renaissance, ne fut jamais content de son œuvre.

Sans doute Meyer, avec son esprit un peu étroit, façonné par sa vie monotone et laborieuse, ne put avoir l'ampleur de vues de l'illustre Florentin. Et cependant nous notons en petit chez lui ce que nous trouvons en grand chez Michel-Ange : cet amour du perfectionnement, chemin de la perfection, dont tous deux furent rongés comme par une

névrose. Il y a certainement quelque chose de génialement morbide dans ces deux âmes. Meyer le sentit et il eut pour Michel-Ange l'amour fait de respect et d'admiration qu'aurait un petit frère pour son aîné.

Dans ses poèmes sur Michel-Ange, Meyer nous dit qu'elle impression firent sur lui les œuvres du Maître quand il les vit à Paris, à Florence et à Rome.

D'abord Michel-Ange l'a confirmé dans son sentiment de l'éminente dignité de l'artiste. De cette impression est sorti un poème comme « *In der Sixtina* ».

Meyer nous représente l'artiste dans la Chapelle Sixtine, parmi ses chefs-d'œuvre. Sur les murs jadis blancs et vides, l'artiste a évoqué la création tout entière ; bien mieux, il a créé Dieu lui-même, il lui a donné un corps visible.

Et cependant cet artiste si fort et si fier se sent faible : le Dieu qu'il a créé est grand et beau, mais lui-même a été créé esclave d'une foule de liens inhérents à la faiblesse humaine. « Ich bin ein Knecht der Leidenschaft ! » Et alors Michel-Ange, torturé par ce contraste inexplicable, pousse un cri sublime dont on ne saurait dire si son énergie sauvage contient plus de passion ou plus d'arrogance :

« Damit ich nicht der gröss're Künstler sei,
Nach deinem Bilde, schaff' mich rein und frei. »

Et la pièce se termine sur un vers non moins magnifique, le cri de l'artiste qui voudrait être façonné par le ciseau divin comme son propre ciseau façonne la pierre :

« Bildhauer Gott, schlag'zu ! ich bin der Stein⁵). »

Michel-Ange est le type de l'homme qui a soif de perfection et qui voudrait être parfait lui-même pour pouvoir à son tour créer des œuvres encore plus parfaites.

5. « Je suis esclave de la passion... Afin que ce ne soit pas moi le plus grand artiste de nous deux, crée moi pur et libre, à ton image... Sculpteur Dieu, frappe ! Je suis la pierre. » — *In der Sixtina*, p. 354. — Cf. LANGMESSER, p. 224, — KRAEGER, p. 228. — URBACH, p. 42, 62. — BRECHT, p. 145.

Dans « *Michel-Angelo und seine Statuen* » nous voyons le grand sculpteur s'adresser à ses statues et décrire en traits étonnamment précis cette alliance du *geste* et du *sentiment* qui caractérise l'œuvre plastique.

Ce problème est en effet un des plus passionnants que posent les arts plastiques. Dans une œuvre comme le *Laocoon*, immortalisé par Lessing, où comme les *Esclaves* de Michel-Ange, que l'on peut admirer au Louvre (et nous savons que Meyer les y avait vus), nous trouvons l'expression d'une souffrance horrible ; par le geste de ces personnages nous sont révélés d'affreux tourments intérieurs. Et pourtant il n'y a pas là la moindre douleur, tout n'est que marbre, le marbre dont les poètes ont dit la froideur.

C'est ce problème que, en quelques vers mis dans la bouche du grand sculpteur, Meyer a magistralement exposé. Il prend les figures les plus expressives qu'ait créées l'art de Michel-Ange, l'Esclave dont la bouche s'ouvre pour gémir et qui pourtant reste éternellement silencieux, Moïse qui étreint sa barbe dans sa main nerveuse et qui pourtant ne se lève jamais de son siège de marbre, la Vierge enfin, la vierge de La Pietà, qui pleure sans qu'aucune larme jaillisse de ses yeux. Et alors le sculpteur, étonné de ces contradictions, conclut dans ces deux vers magnifiquement frappés :

« Ihr stellt des Leids Gebärde dar,
Ihr, meine Kinder, ohne Leid⁶) »

et ces deux autres où l'expression atteint à une force étonnante :

« Den Augenblick verewigt ihr
Und sterbt ihr, sterbt ihr ohne Tod. »

Vous conférez l'éternité au moment et, si vous mourez, vous

6. « Vous représentez le geste de la souffrance, ô mes enfants, et vous ne souffrez pas. » — *Michel-Angelo und seine Statuen*, p. 335. — Cf. LANGMESSER, p. 42. — SCHRÖDER, p. 182.

morez sans Mort ! — Ces vers nous révèlent la pensée essentielle de Meyer : le principe fondamental de tout son art, et de son lyrisme en particulier, est cette impassibilité de la pierre qui exprime un sentiment. Par la création artistique, Michel-Ange comme Meyer voulaient se libérer des tourments de la subjectivité.

Des écrits de Michel-Ange nous ont été conservés, qui prouvent que Meyer ne lui prête pas gratuitement ces sentiments. Le sculpteur-poète nous a laissé quelques vers qui, avec autant de force que ceux de Meyer, nous expriment cette aspiration à l'immobilité de la pierre :

« Caro m'è 'l sonno e più l'esser di sasso... »

Michel-Ange a exprimé en ces termes les sentiments de sa *Nuit*, cette figure qui orne le tombeau de Giuliano de Médicis. Qui n'a pas vu cette impressionnante statue ne saurait imaginer combien la représentation du sommeil peut être majestueuse et puissante. C'est l'exemple parfait d'une figure chargée de sentiment et qui pourtant atteint au plus haut degré de l'objectivité, puisqu'elle a à la fois l'impassibilité du marbre et celle du corps endormi.

Voilà l'idéal du grand artiste : transformer le sentiment en pure forme, en pure représentation. Car ce qui torture la poitrine vivante ne cause plus aucune douleur dans la figuration plastique :

« Was martert die lebend'ge Brust,
Beseligt und ergötzt im Stein. »

Par l'objectivation et la synthèse, Michel-Ange comme Meyer exprimaient leur être le plus intime : l'art leur donnait l'unité qu'ils ne pouvaient réaliser dans la vie.

Meyer, s'inspirant toujours de Michel-Ange, a poussé encore plus loin cette apothéose de la forme. Le poème qui suit celui de « *Michel-Angelo und seine Statuen* », se termine sur un vers étrange et qui pose en quelques mots un des plus curieux problèmes de l'esthétique.

Dans cette pièce, « *Il Pensieroso* », Meyer se plaît à rapprocher deux figures qu'il aime ; c'est d'abord une fois de plus le grand sculpteur, assis maintenant dans la nuit au fond de son atelier comme auparavant dans la Sixtine ; c'est ensuite

« Julianus, der Träumer,
Der einzige der heitern Medici,
Der Schwermut kannte. »

Les deux hommes ne se voient pas. Après un instant de silence, Julien se parlant à lui-même, hanté de pensées de suicide s'écrie :

« Feigheit ist 's nicht
Und stammt von Feigheit nicht,
Wenn einer seinem Erdenlos misstraut. »

En quelques vers, c'est toute son âme qu'il a exprimée et ces vers, le sculpteur les a entendus tandis que l'obscurité lui dérobe les traits de celui qui parle, et qu'il ne connaît pas. — Et quand, après la mort de Julien qu'a emporté une maladie mystérieuse, on vient demander à l'artiste de sculpter sa statue et qu'on lui porte tous les portraits disponibles pour l'aider à mettre dans les traits une certaine ressemblance, le sculpteur a cette réponse étonnante :

« Nehmt weg ! Ich sehe, wie er sitzt und sinnt,
Und kenne seine Seele. Das genügt?). »

Ces deux vers contiennent une révélation troublante. Il nous en disent long sur les conceptions esthétiques de Meyer et sur les motifs de son admiration pour Michel-Ange. Ce dernier trait nous permettra de jeter une lueur nouvelle sur la particularité essentielle de ses poèmes.

7. « Julien, le rêveur, le seul de la race joviale des Medicis qui connût la mélancolie... Ce n'est pas une lâcheté, ni le fait d'un lâche, que de se défier de son destin ici-bas... Enlevez tout cela ! Je le vois, assis et songeur, et je connais son âme. Il me suffit... » — *Il Pensieroso*, p. 336. — Cf. LINDEN, p. 126. — SCHRÖDER, p. 181. — BRECHT, p. 138.

Cette conception ennoblit singulièrement le *culte de la forme*, puisque la forme n'est plus considérée seulement comme un produit du métier, de la technique artistique. Nous comprenons en quel sens Meyer *luttait* avec ses sujets ; il ne s'agissait pas pour lui de remettre indéfiniment son ouvrage sur le métier, pour le polir sans cesse et le repolir. Ce n'est pas tant la perfection de la forme elle-même qui le tourmentait et lui importait.

Il n'eut même pas ce culte sérieux, austère, de la forme extérieure qui fut celui des Parnassiens. Beaucoup des qualités de ses poèmes nous rappelleront le Parnasse. Il en diffère, et à son avantage, en ce que jamais il n'a attribué à la forme *prise en soi* une valeur poétique.

Meyer fut mieux qu'un Parnassien. Il n'exalta pas la forme, mais il comprit l'importance du *geste* comme réalisation concrète de la pensée.

Le geste en effet, chez Meyer n'est qu'une réalisation visible de la pensée ou du sentiment, un passage du langage interne au langage externe, et il y a entre eux correspondance exacte, comme entre les phrases d'un texte et de sa traduction.

Dans le poème « *das Kaiserliche Schreiben* » l'empereur Frédéric demande à son chancelier, Pierre Vinea, qui doit annoncer par un édit la douleur du père et du souverain :

« Ueber meine Qualen wirfst du würdevolle Purpurfalten ? »

Le désespoir, la rage du père voudraient se faire jour. Et finalement tout se résume dans un court édit, froid et solennel :

« Petrus, du erschrickst, so ende ! Ende mit dem kurz gefassten Reichsbefehl : Wir ordnen Trauer an für diesen Frühverblassten⁸⁾. »

8. « Tu jettes sur mes tourments les plis majestueux de la pourpre... Pierre, tu es saisi de frayeur ; finis-en donc ! Finis par ce bref édit impérial : Nous ordonnons qu'on porte le deuil de cette mort prématurée. » — *Das kaiserliche Schreiben*, p. 238. — Cf. BRECHT, p. 126.

Les poèmes de Meyer sont semblables à cet édit. Ils sont une matérialisation de quelque sentiment profond et il faut savoir les interpréter.

De son travail calme et raisonnable, certains ont voulu conclure à un manque absolu de sensibilité : on ne saurait commettre erreur plus grave. La forme impassible est pour Meyer un moyen de se délivrer de la surexcitation intérieure.

*
* * *

Donner au sentiment une forme concrète, tel fut le principe essentiel de l'art meyérien. A un degré plus ou moins grand, ce principe se trouve appliqué dans tous ses poèmes lyriques, avec plus de précision encore que dans ses nouvelles historiques. Nous verrons que toutes les caractéristiques du lyrisme meyérien, symbolisme, concentration, etc., en découlent. Mais d'abord nous nous proposons d'étudier les poèmes où l'application de ce principe a été poussée jusqu'à son degré extrême. Nous comprendrons mieux ensuite les caractères dérivés qui sont une dégradation, une réalisation partielle, de l'idéal plastique de Meyer.

Les poèmes que nous voulons étudier d'abord ont été inspirés par des ouvrages de l'art. Nous ne saurions trouver meilleure occasion de préciser le rôle de l'élément *plastique* chez C.-F. Meyer.

Le poème « *Der tote Achill* » semble bien tout d'abord ne devoir être qu'une description. Le poète a soin de nous indiquer lui-même qu'il se trouve devant un sarcophage ; par les trois premiers vers, il nous invite à nous placer avec lui devant ce chef-d'œuvre de l'antiquité qu'il va nous décrire.

Tout le début du poème n'est qu'une notation de gestes. Tout est *sculptural*. Il n'y a pas la moindre notation de couleur à l'exception d'une seule, mais qui exprime la teinte uniforme du marbre, *blank*, blanc brillant. Un sculpteur pourrait transformer les vers de Meyer en relief tout

comme celui-ci a transformé le relief en poésie, sans rien ajouter, sans rien retrancher.

La série des questions qui forment la seconde partie du poème ne change rien à la première. C'est le vain discours qu'un rêveur adresse dans un Musée à un relief antique qui ne sort pas pour cela de son silence marmoréen : « Er schweigt, er schweigt... » L'éternité du marbre est impassible. C'est sur cette constatation d'impassibilité que se termine le poème⁹).

N'y aurait-il vraiment ici que de la description ? Il se pourrait que, par un paradoxe apparent, Meyer eût dépassé la description en la poussant à outrance. Le poème a en effet une puissance d'évocation qui dépasse la simple copie détaillée. On peut se demander si Meyer ne *crée* pas, plus qu'il ne *copie*. Il a tellement senti cette œuvre, il s'en est tellement pénétré, qu'il la recrée en quelque sorte ; il se l'est assimilée et, en nous la donnant, c'est un lambeau de son âme propre qu'il nous livre.

En réalité nous avons ici un *sentiment* qui s'est fait *forme*, et, si l'on peut s'y tromper au premier abord, on s'en aperçoit plus facilement à la seconde lecture du poème. Cette forme impassible est un sentiment matérialisé et, si nous hésitons d'abord à le reconnaître, c'est que nous ne sommes pas habitués à rencontrer des nuances de sensibilité ainsi déguisées. Nous sommes victimes de nos perceptions.

Meyer a traduit dans ce poème son sentiment intime de *la mort* et il n'est pas un détail qui ne tende à rendre sous forme concrète une nuance de ce sentiment. Cette coquille de marbre, qui, tirée par des chevaux de marbre, s'avance sur les vagues de marbre, exprime la froideur de la mort, de la mort telle que la conçoit Meyer. Cette mort est une reproduction adoucie de la vie, tout comme le marbre sculpté avec la douceur de ses demi-teintes incolores. Tous deux

9. *Der tote Achill*, p. 159. — Cf. LANGMESSER, p. 47 et 209. — BAUMGARTEN, p. 206 et suiv. — BRECHT, p. 89.

rendent bien les *formes* et les *gestes* de la vie, mais vides de toute couleur et de tout son.

Il n'est pas jusqu'à cet éclat du marbre sur les contours duquel joue une douce lumière qui n'ait sa valeur significative : c'est la réalisation de cette atmosphère lumineuse, aux reflets adoucis, dont Meyer, imaginant la mort, a l'intuition ! Si Meyer représente la mort par le marbre, c'est qu'elle a pour lui quelque chose de *plastique* ; l'Au-delà devait certainement être dans son esprit plus riche en plasticité pure que l'Ici-bas.

Les traits d'Achille sont figés dans le marbre et dans la mort ; et toute l'énigme de la mort qui sans cesse disparaît et revient, est contenue dans cette alternance de la lumière et de l'ombre qui jouent sur la surface du bas-relief.

Voilà tout ce que Meyer ajoute à la sculpture, en quoi il dépasse la simple description. Le marbre, support de tous les détails sculptés répond à un sentiment qui est l'étoffe commune dans laquelle sont découpées toutes les nuances exprimées.

Nous pourrions refaire la même analyse à propos de « *Psyché fouettée* ». Mais l'intention de Meyer est ici plus évidente.

Il nous décrit une statue de Psyché d'après un marbre qu'il a admiré sur le Capitole. Il nous peint ce corps de jeune fille qui se tord en gémissant sous les coups d'un fouet invisible. Là encore, pas une notation de couleur ni de son. *L'attitude* seule est rendue, avec les sentiments auxquels elle répond, sentiments éprouvés par Psyché, non par le spectateur qui la contemple.

Il semblerait, comme dans le poème précédent, que Meyer nous dise simplement ce qu'il a vu et les commentaires tout impersonnels qu'il a faits à propos de ce spectacle. Nous ne voyons rien de sa propre sensibilité.

Et cependant, si nous y réfléchissons un peu, si nous songeons à ce que fut Meyer lui-même, comment il se tordit lui aussi en gémissant, mais sans se plaindre, sous les coups du destin, car il croyait que cette souffrance fatale avait

quelque chose de purificateur, nous sentirons que le poème n'est pas une pure description objective :

« Soll dich der Olymp begrüßen,
Arme Psyche, musst du büßen !
Eros, der dich sieht und peinigt,
Will dich selig und gereinigt¹⁰). »

Ainsi Meyer se consolait de ses souffrances à la pensée qu'elles le purifiaient et le rendaient digne de figurer un jour parmi les poètes, dans la splendeur du Parnasse.

Toute la valeur de cette pièce repose sur le sentiment qui a hanté Meyer avant qu'il ait connu la statue, et qui s'est attaché ensuite à l'œuvre d'art, uniquement parce qu'elle procure la possibilité de créer une forme, parce que dans cette statue son propre sentiment du destin s'est présenté à lui pour ainsi dire personnifié. Cette personnification confère au sentiment *l'éloignement* qu'exige sa volonté de ne pas se livrer, de rester intact.

Le troisième poème que nous voudrions commenter est la fameuse pièce intitulée « *Der römische Brunnen* », fameuse à juste titre, car jamais sans doute la poésie ne réalisa un tel miracle de plasticité.

Elle est en apparence d'une simplicité extrême. On pourrait même se demander : pourquoi perdre sa peine à réaliser de tels miracles ?

Le sujet de la pièce se résume très exactement en ceci : l'eau jaillit, elle tombe dans une première vasque ; quand celle-ci est pleine, l'eau s'en écoule le plus naturellement du monde pour tomber dans la vasque placée au-dessous, qui, bientôt remplie à son tour, déverse son trop-plein dans le bassin, où l'eau repose enfin.

Comment un poème si vide de contenu peut-il être d'une merveilleuse beauté ?

10. « Si tu veux que l'Olympe puisse te saluer, pauvre Psyché, il te faut expier ! Éros, qui te voit et te fait souffrir, te veut bienheureuse et purifiée. » — *Die gezeisselte Psyche*, p. 158. — Cf. LANGMESSER, p. 48. — KRAEGER, p. 207. — BAUMGARTEN, p. 208. — BRECHT, p. 79.

Il est vrai que la description est d'une habileté curieuse. Mais une simple description n'en serait pas moins pour nous sans grande valeur. En réalité ce poème est aussi éloigné que possible du genre descriptif. Il est vraiment une création : nous voyons couler l'eau, nous la suivons dans tous ses mouvements.

Meyer tendait à ce but et il est curieux de constater combien il y tendait consciemment, puisque les principales beautés du poème actuel ne se trouvaient pas dans la première version.

La transformation du dernier vers surtout démontre chez Meyer un sens de la beauté plastique extrêmement affiné : les deux vers de la fin étaient :

« Und jede nimmt und giebt zugleich
Und alles strömt, und alles ruht. »

Ces deux vers, avec leur mouvement balancé, rendaient déjà bien le mouvement de l'eau qui s'agite un instant avant de rester calme. Meyer a simplifié le dernier :

« Und jede nimmt und giebt zugleich
Und strömt und ruht. »

Ce dernier vers ainsi raccourci donne une tout autre beauté au poème. Il répond mieux au mouvement de l'eau ; le premier vers exprime un léger balancement rythmique, le second, court, mais se terminant sur une syllabe très longue rend à merveille ce dernier bouillonnement de l'eau bientôt suivi de repos¹¹).

Ce poème, le plus plastique de tous, nous montre aussi le mieux combien la plasticité de C.-F. Meyer est plus complexe que l'impassibilité voulue de certains autres poètes. Nous pressentons que le poème de la fontaine romaine, plus encore que « *der tole Achill* » et « *die gezeisselte Psyche* »,

11. « Et chacune prend et donne à la fois et bouillonne et repose... » — *Der römische Brunnen*, p. 155. — Cf. BAUMGARTEN, p. 209. — LANGMESSER, p. 206. — KRAEGER, p. 206. — BRECHT, p. 78.

nous révèle quelque sentiment profond de la nature de Meyer.

L'explication de ce poème doit être cherchée moins dans l'occasion qui le fit naître que dans l'esprit même de Meyer. Nous retrouvons là son goût pour l'harmonie des formes. La pureté du marbre, la netteté des contours, la clarté de l'eau, qui augmente encore l'harmonie en recouvrant la fontaine d'un voile, tout cela devait frapper l'esprit de Meyer, ami de l'art clair et serein.

Dans cette vision, il a senti autre chose encore. Ce jet d'eau, qui monte dans l'air, ne ressemble-t-il pas à l'idée, au sentiment qui jaillissent dans l'esprit ou dans le cœur du poète ? Et puis ce sentiment passe par une série de transformations successives, comme l'eau coule d'une vasque dans l'autre ; à force de se transformer, il atteint enfin un état d'équilibre, comme l'eau repose au fond du bassin. Le poème est l'état de repos final d'une idée qui, jaillie des profondeurs de l'inspiration comme l'eau des profondeurs insondées de la terre, s'est unie aux autres idées ou sentiments : « und jede nimmt und giebt zugleich¹²⁾. »

Ainsi c'est l'image même du travail poétique que nous retrouvons dans cette évocation plastique. Nous avons un écho du sentiment qui présidait à l'élaboration des poèmes de Meyer : aspiration au calme, à l'harmonie.

Et il n'est pas jusqu'à l'idée de pudeur, évoquée par le terme « *verschleiert* » et par ce voile transparent dont la nappe liquide entoure la fontaine, qui n'ait sa place dans le symbole. Nous avons vu quelle était l'infinie discrétion de Meyer écrivant ses poèmes, la pudeur qu'il apportait à ne rien découvrir de leur élaboration ; il voulait livrer au public des œuvres achevées et ne pas laisser le premier venu pénétrer ce mystère de la création poétique.

12. Nous ne prétendons d'ailleurs pas imposer cette interprétation. Nous ne croyons même pas qu'il faille absolument chercher un sens précis à ces vers. C'est ici le lieu de rappeler la parole de Paul VALÉRY : « Mes vers ont le sens qu'on leur prête. »

*
* *

Les poèmes proprement plastiques de C.-F. Meyer nous font saisir d'emblée le principe fondamental de son art et ils nous faciliteront la compréhension de poèmes où l'application de cet idéal n'est pas poussée aussi loin. Le principe de la souveraine dignité de la forme, non pas comme *revêtement* des idées, mais comme *réalisation concrète* d'un sentiment, confère au lyrisme de Meyer sa grande originalité.

De tels poèmes marquent la tendance extrême vers où se meut cette forme de lyrisme : elle tend vers l'art plastique comme certaines autres formes de lyrisme tendent vers la musique.

C'est par là que le lyrisme de Meyer nous paraît relativement nouveau dans la littérature allemande. Le lyrisme est certainement le genre allemand par excellence, mais dans nul autre pays le rapprochement n'a été poussé aussi loin entre la poésie lyrique et la musique. Il semble qu'il y ait chez ce peuple sentimental et musicien une harmonie secrète entre l'âme des poètes et celle des compositeurs.

Le lyrisme allemand trouve sa plus parfaite expression dans le *Lied*, où les paroles sont inséparables de la mélodie. C'est à cet idéal de la poésie populaire que se sont conformés la plupart des grands lyriques allemands. Très souvent le poème qu'ils ont écrit n'était qu'une expression première de leur sentiment qui trouvait son expression parfaite dans la mélodie. Goethe et Schubert, Heine et Schumann ont collaboré vraiment pour créer des œuvres dont on ne saurait dire si elles appartiennent d'avantage au lyrisme ou à la musique.

De tels poèmes sont l'aboutissement dernier d'une tendance qui se retrouve dans le lyrisme allemand. Dans l'ensemble, ce lyrisme tend vers la musique ; même quand une mélodie ne vient pas se joindre au texte, la forme du poème prend une allure musicale : par le rythme du vers, la consonnance des mots, le jeu des rimes, le poète confère

à son œuvre une douceur, un charme purement auditifs qui se rapprochent beaucoup du charme musical.

Le lyrisme de C.-F. Meyer est très éloigné de cette tendance musicale. Son idéal n'est pas la musique, ce sont les arts plastiques. Il a aimé la Renaissance, cette apothéose de tous les arts, mais qui négligea la musique. Et ce n'est pas par hasard qu'il a choisi pour modèle le sculpteur. Il est caractéristique que le maître idéal de ce poète n'ait pas été un autre poète, mais un artiste qui s'illustra dans le plus plastique de tous les arts : Michel-Ange. La poésie lyrique de Meyer tend à la sculpture comme à une limite idéale dont elle approche autant qu'il lui est possible.

On a prétendu que de telles œuvres ne sont pas du lyrisme, qu'elles ne sont même pas de la poésie. Pour poser une telle affirmation, il faut être insensible au charme profond de ces poèmes, méconnaître leur nature réelle.

A côté de C.-F. Meyer, nous pouvons invoquer un illustre exemple. Qui ne connaît et n'admire la merveilleuse « *Ode sur une urne grecque* » de Keats ? Ce poème est en apparence une description. Mais qui ne voit tout ce que l'intelligence intuitive de l'artiste a saisi sous cette forme morte, tout ce que la fantaisie du poète a évoqué de légendes et de mythes autour des flancs poudreux de ce vase ancien. Dans le silence même qui environne ces précieux restes du passé, le poète entend chanter la mélodie des siècles et des races qui ne sont plus :

« Heard melodies are sweet,
But those unheard are sweeter. »

Sous cette admiration pour un froid objet d'art se cache un ardent désir qui essaie de retrouver et de ressusciter dans les vestiges du passé quelque trace de l'éternelle et impérissable beauté :

« For ever wilt thou love, and she be fair¹³). »

13. « Douces les mélodies que l'on entend, mais plus douces celles que l'on n'entend pas. » — « Car toujours tu aimeras et toujours elle sera belle. »

Tel était l'état d'esprit de C.-F. Meyer. On a bien tort de lui reprocher la *froideur* de son lyrisme plastique. Il a mis sa sensibilité la plus profonde sous ces formes auxquelles il donnait volontairement l'apparence de l'objectivité.

CHAPITRE VII

LA RÉALISATION DE L'IDÉAL

« Was martert die lebend'ge Brust,
Beseligt und ergötzt im Stein¹). »

Nous avons essayé de dégager le principe fondamental de l'art meyerien. Nous l'avons découvert dans sa conception de la forme, dans sa volonté de donner au sentiment un corps pour le faire sortir du domaine de l'abstrait.

Il ne faudrait pas en conclure que Meyer vit dès le début comment il devait appliquer ce principe, ni que ses poèmes eurent d'emblée les qualités que nous leur reconnaissons aujourd'hui. Notre poète remettait sans cesse ses ouvrages sur le métier ; c'est donc que leur forme première ne le satisfaisait pas.

Mais à la différence des autres poètes Meyer ne publia pas différents recueils de poèmes sous une forme définitive. Aussi est-il assez difficile de discerner quel fut son point de départ, de suivre la courbe de ses progrès.

* * *

Le point de départ de Meyer est la crise de romantisme qu'il traversa pendant son adolescence. A ce moment, l'esprit de Conrad était dominé par le concept romantique de génialité. Une passion cachée brûlait en lui et tourmen-

1. « Ce qui est un martyr pour la poitrine vivante devient une félicité et un plaisir dans la pierre. »

tait son âme. Mais elle ne trouvait pas d'issue. Les deux âmes qui habitaient en son sein demeuraient dans une discordance insoluble. La catastrophe de 1852 fut le résultat de cette surexcitation sans but.

Nous ne rappelons cette période que pour mémoire, car il ne nous en est resté aucune œuvre intéressante. Meyer n'avait pas encore découvert le principe qui devait féconder son esprit²).

Ce principe, ce furent les pays latins qui se chargèrent de le lui révéler. La France et l'Italie, la Suisse Romande aussi, le sauvèrent d'un romantisme amorphe qui ne l'aurait mené à rien. Il fut frappé par tout ce que les aspects de la vie et de l'art latins dégagent de réalité sensuelle. L'éloquence des images, le langage des musées et des pierres convertissent peu à peu le doctrinaire trop enfermé dans un monde intérieur d'abstractions. En quittant Rome, à regret, Meyer pouvait dire :

« Den Ernst des Lebens nehm' ich mit mir fort,
Den Sinn des Grossen raubt mir keiner mehr :
Ich nehme der Gedanken reichen Hort
Nun über Land und Meer³). »

Nous comprenons pourquoi la direction générale du progrès de son lyrisme peut se caractériser en quelques mots : il va de *l'éthique* vers *l'esthétique*. La conséquence en est double : d'abord, au point de vue de *l'inspiration*, à l'intention morale fait place, peu à peu, le souci de la force dans la pensée ; corollairement, *le style* prend une importance de plus en plus grande. Le poème gagne en *valeur plastique* ce qu'il perd en *portée éthique*⁴).

2. Cf., en plus des ouvrages fondamentaux de R. d'HARCOURT, LINDEN, p. 9-18. — SADGER, p. 33 et suiv.

3. « J'emporte avec moi le sérieux de la vie. Personne ne me ravira plus désormais le sens du grand. J'emporte un riche trésor de pensées par-delà les terres et les mers. » — Vers qui ne se trouvent pas dans le recueil des *Gedichte*. Cf. LINDEN, p. 35. — LANGMESSER, p. 50.

4. Cf. BODMER, p. 50 .

*
* *

L'importance des préoccupations éthiques est évidente dans le premier recueil, les « Vingt Ballades ». Dans l'article très élogieux que publiait Vulliemin dans la *Bibliothèque Universelle*, il insistait sur la haute pensée morale, sur l'élévation, sur l'inspiration chrétienne des chants du nouveau poète. Il est probable que plus tard Meyer aurait peu goûté les éloges de son vieil ami. Mais à ce moment il n'en ressentit aucun dépit et remercia au contraire chaleureusement l'auteur de l'article. C'est que les commentaires de Vulliemin étaient justes.

D'ailleurs Meyer déclarait lui-même en 1857 que c'est seulement par l'élément moral que l'art peut acquérir de la profondeur et de la force d'attraction !

L'intention morale est évidente dans les premiers poèmes de Meyer. On sent que le poète est avant tout préoccupé de l'idée, de la *maxime*. Il cherche à exprimer de nobles pensées. Il célèbre la morale, il prêche une philosophie de la vie.

Considérons une pièce comme « *die Novize* ». Elle s'ouvre sur une conversation entre l'abbesse et une jeune fille, Klara, qui, après avoir connu les orages du monde, veut oublier dans la piété du couvent son amour trahi. Mais la supérieure, qui connaît le cœur humain, invite la jeune néophyte à ne pas vanter à la légère le bonheur des couvents :

« Tochter, übereil' es
Nicht so jugendlich.
Ist dein Herz ein herbes ?
Prüfe, prüfe dich ! »

Que voilà de sages conseils ! — Toutes deux se rendent à l'hôpital où l'on vient justement d'accueillir un convoi de blessés. Elles vont à travers la salle jusqu'au dernier lit. Et voici que, dans son sommeil, ce blessé murmure le propre nom de la jeune fille, oui, de Klara ici présente. Et elle

reconnaît « ... den verstossenen Knaben », celui dont elle a dû se séparer. Elle l'embrasse tendrement. D'un coup d'œil, l'abbesse a compris la situation et sa voix s'élève, indulgente et miséricordieuse :

« Eine Nonne wirst du nicht,
Geh und lieb' und leide,
Armes Menschenkind ! »

Moralité : jeunes filles, fuyez les couvents où sévit une austerité inhumaine, allez dans la vie où l'amour vous attend ! — Klara changera le voile de la religieuse contre celui de l'épousée⁵).

Parmi les ballades envoyées à Félix Bovet et imprimées dans le premier recueil, nous en trouvons une autre dont l'intention édifiante est tout aussi facile à pénétrer. Elle est intitulée « *das Bild* », l'image. C'est l'histoire d'un jeune serrurier qui, pour retrouver l'argent perdu au jeu, se décide à un vol avec effraction. Il est détourné de ce mauvais dessein par une image qu'il aperçoit, représentant une mère en prière auprès de son fils endormi. Moralité : tant que vous aimez votre mère, tout espoir n'est pas perdu⁶).

Un autre poème, « *der Wucherer* », est aussi tout à fait « bien pensant ». L'idée directrice peut se résumer ainsi : il n'est rien comme la douleur pour réveiller de bons instincts dans les cœurs les plus endurcis, mais parfois un repentir trop tardif ne peut plus arrêter le châtement⁷).

Autre thème d'une haute moralité dans « *Die Sklavin* » : deux frères se disputent à propos d'une belle esclave qu'ils ont capturée. Zobir, séduit par ses formes magnifiques,

5. « Ma fille, pas de précipitation juvénile. Ton cœur est-il endurci ? Mets ta force à l'épreuve... Tu ne deviendras pas religieuse ; va, aime et souffre, pauvre enfant des hommes. » — *Die Novize*, cf. BOHNENBLUST, p. 36. — BODMER, p. 36. — KRAEGER, p. 112.

6. BOHNENBLUST, p. 33. — BODMER, p. 13 et 51. — KRAEGER, p. 123.

7. BOHNENBLUST, p. 34. — BODMER, p. 44 et 55.

veut à tout prix la posséder, et *sine mora*. Mais Omar, moins impulsif, veut protéger la jeune femme. Zobir se prépare à user de violence pour accomplir son noir dessein ; mais Omar, vertueux assassin, plonge son poignard dans le sein de l'esclave, préférant la savoir morte que déshonorée !⁸

Avec la force dramatique en moins, c'est vaguement le thème de « *Emilia Galotti* ».

Ce sont là quelques exemples typiques de la première manière de C.-F. Meyer. Encore si la pensée était soutenue par la forme ! Mais nous sommes loin du style concis, énergique, qui sera plus tard caractéristique de notre poète.

Dans « *La novice* », l'exposition des sentiments est prolixe. Le début est traînant ; l'action, pourtant si simple et qui aurait pu être concentrée en quelques vers vigoureux, est délayée et ne remplit pas moins de 19 strophes.

Il en va de même du poème « *Die Sklavin* ». Il ne comprend pas moins de 22 strophes de 8 vers. C'est vraiment beaucoup pour une action bien mince ! L'élément essentiel du drame, la séduction exercée par la jeune beauté sur l'impétueux Zobir, n'apparaît que dans la neuvième strophe. Et le poème continue par des vers descriptifs ou narratifs absolument dépourvus de couleur poétique.

La forme est tout aussi délayée, tout aussi traînante dans « *Das Bild der Mutter* ».

Ce fut là le point de départ de Meyer poète lyrique. Il ne s'est pas encore dégagé d'un moralisme froid et diffus. Toute son ambition est de versifier de belles histoires édifiantes, de célébrer l'amour maternel, etc...

Si Meyer avait continué dans cette voie, peut-être fût-il devenu le François Coppée allemand.

Mais nous aurions tort de plaisanter Meyer sur ce point puisqu'il fut le premier à reconnaître et à condamner la faiblesse de ces poèmes. Il a été plus sévère que personne pour ces œuvres de son début⁹). Et la meilleure preuve de

8. BOHNENBLUST, p. 38. — BODMER, p. 47 et 56.

9. Meyer écrit à Hermann Hessel, son éditeur : « Sie wissen, verehrter

sa sincérité est qu'il a fait ce à quoi se résolvent si péniblement les auteurs : il s'est décidé à détruire la plupart de ces pièces.

* * *

Presque toutes les premières ballades étaient dans le même goût et dans le même style. Si Meyer n'avait pas eu l'âme d'un poète, il se fût attardé peut-être dans ce genre sans intérêt.

Mais déjà le second volume de vers publié par Meyer témoignait d'un progrès sensible. Des pièces très plastiques comme « *Der schöne Brunnen* »¹⁰) et « *Die gezeisselte Psyche* » se trouvent dans ce volume. Et elles s'y trouvent avec déjà presque toutes les qualités qui font leur valeur, en sorte qu'elles sont passées sans modifications importantes dans le recueil définitif.

Il en est d'autres qu'il a conservées, mais en les refondant complètement pour les rendre dignes de la force créatrice de sa maturité. En comparant la version première avec la leçon définitive, nous nous rendons compte du progrès accompli par Meyer dans l'art de donner à un thème l'allure poétique.

« *Die Rehe* » est une de ces pièces qu'il n'a cessé de remanier. Le point de départ est naturellement une thèse morale. Le poète a voulu chanter la grandeur de la maîtrise de soi-même, du renoncement après les longs combats intérieurs entre le devoir et les instincts. Le choix du sujet date de l'époque où le poète déclarait qu'à l'origine de toutes ses œuvres, il y avait une valeur éthique.

Mais s'il est hors de doute que la valeur morale de ce thème en a déterminé le choix, il est tout aussi certain que cette donnée est plus intéressante, plus riche en possibilités poétiques que celles des pièces dont nous parlions plus haut.

Freund, wie gering ich von diesen Produkten denke » (vous savez, mon ami, combien je tiens ces produits en piètre estime). — *Briefe*, II, p. 17.

10. Devenu plus tard *Der römische Brunnen*.

Aussi Meyer a-t-il jugé ce poème digne de figurer dans le recueil des « *Gedichte* ».

Mais il lui a imposé des transformations nombreuses, conformes à ses nouvelles préoccupations : l'intention éthique n'a pas disparu, mais la valeur esthétique a été accrue et a pris le pas sur la valeur proprement morale.

Nous avons de ce poème trois versions successives : celle de 1861 en 15 strophes faisait partie des ballades soumises au jugement de Félix Bovet. La seconde parut en 1864 parmi les « Vingt ballades » ; elle est en 16 strophes. Enfin la leçon définitive se trouve dans le recueil des « *Gedichte* » ; elle n'est plus divisée en strophes.

Entre la première et la seconde leçon, il y a des différences sensibles, mais qui ne portent guère que sur des particularités de situation. Au contraire les différences entre la deuxième et la troisième version sont nombreuses et importantes ; elles ont considérablement accru le charme poétique de la pièce et nous révèlent chez Meyer un artiste déjà sûr de sa manière.

La forme et l'idée ont été concentrées. Aux iambes, le poète a substitué les dactyles, beaucoup plus sautillants, convenant mieux à l'animation de la scène. Toute une strophe était consacrée à nous montrer les personnages, à situer l'action, avec des détails peu utiles. Toute cette partie a été abrégée. Les trois strophes qui précédaient l'évocation de la musique (« *Schmetternde Hörner* ») ont été concentrées en une seule.

En même temps, le poète a introduit dans sa pièce une foule de petits détails qui lui donnent beaucoup plus de poids ; dans le corps du récit se trouvent maintenant beaucoup de *correspondances* mystérieuses, de *signes* précurseurs, dont la valeur symbolique crée une harmonie nouvelle dans le poème, en fait vraiment un tout.

Dans les premières versions, l'arrivée de la jeune fille était annoncée d'une façon tout extérieure par les cris et les rires des serviteurs dans la cour. Meyer a trouvé une transition beaucoup plus habile : les cors retentissent, puis leur

son devient plus doux, leur mélodie berceuse détourne peu à peu les causeurs de leurs occupations bachiques ; il semble que la musique se fasse caressante, engageante, pour attirer les génies de la nuit qui vivent dans la forêt, et, au lieu de ces génies, c'est la jeune fille qui va paraître pour répondre à l'attente générale.

Le parallélisme entre l'acte du contrebandier et celui du roi est beaucoup plus finement indiqué. La rédaction définitive est pleine d'un humour savoureux que nous ne sommes pas habitués à rencontrer chez Meyer :

« Der Herzog gesteht sich verwirrt,
Dass man sich leichtlich im Walde verirrt
Und er bekennt, vom Gewissen gerührt,
Dass eine Rehe vom Wege verführt¹¹). »

Ce poème nous montre donc à merveille en quel sens Meyer perfectionnait ses œuvres. Sur la fin de sa vie, il négligea complètement l'intention morale, pour ne plus se consacrer qu'à la forme, entendue au sens que nous définissons plus haut.

Non moins instructif le poème intitulé : *La fuite de Charles I^{er}*. Cette pièce a été inspirée à Meyer par quelques lignes de l'*Histoire de la révolution anglaise* de Guizot : l'auteur raconte comment, après un court règne malheureux, Charles dut quitter Londres en secret pour aller chercher un asile dans un château près de Newport. Quand il traversa la ville, les habitants qui avaient eu vent de son arrivée se tenaient dans les rues : « Une jeune femme s'avança vers lui et lui présenta une rose rouge, éclosée malgré la rigueur de la saison, en priant tout haut pour sa délivrance. » Cette petite scène donna l'essor à la fantaisie du poète.

11. « Le duc s'avoue, tout confus, en lui-même, qu'on a tôt fait de s'égarer dans la forêt et il reconnaît, touché de remords, qu'un chevreuil suffit à vous faire quitter le bon chemin. » — *Die Rehe*, p. 132. — Cf. BONHENBLUST, p. 37. — BODMER, p. 22 et 52. — KRAEGER, p. 107. — URBACH, p. 12, 67. — HANSEN, p. 30. — BRECHT, p. 71.

La pièce qu'il avait composée tout d'abord était franchement ennuyeuse. Il délayait en 72 vers ce que l'histoire dit très suffisamment en deux lignes. La scène essentielle, l'offrande de la rose, ne se produisait qu'à la 13^e strophe. Tout ce qui précède, est une longue énumération... de ce qu'on ne voit pas, de ce qui manque. Cette description toute négative était assez bizarre et satisfaisait mal l'esprit du lecteur, lui laissait une impression de vague, d'indéterminé, qui s'accroissait à mesure que le poète nous faisait constater un nouveau vide.

Cette ébauche imparfaite est devenue un chef-d'œuvre le jour où Meyer a transformé le thème de l'historien par l'art du poète. Il a d'abord complètement refondu la donnée elle-même. Le petit épisode est devenu tout un drame en deux actes. Dans le premier, Charles, héritier du trône, fait son entrée dans Newport ; d'entre toutes les jeunes filles qui sont venues à sa rencontre, la plus belle se détache du groupe et lui remet la rose traditionnelle ; en un vers rapide, le poète nous indique alors que le jeune monarque a été frappé par la beauté de la jeune fille et que bientôt il l'aura séduite.

Le second acte se passe plusieurs années après : Charles, devenu roi, est obligé de fuir devant la Révolution ; de nouveau il traverse Newport, de nouveau une jeune fille, en haillons cette fois, vient lui offrir une fleur, et voici que sur le visage pâle de la malheureuse, Charles a reconnu ses propres traits.

Ce nouveau thème est infiniment plus nourri, plus significatif. Dans ce rapprochement des deux scènes, dans cette relation créée entre elles, il y a une puissante vision, un drame vraiment tragique.

Meyer a traité ce thème dans une forme qui est une des plus surprenantes réalisations de son génie créateur. Pour raconter ces deux événements parallèles, il a adopté le parallélisme de la forme. Par là, il a transformé ce poème purement historique en une poésie fortement lyrique.

Ce poème est d'un art très subtil et l'on serait presque

tenté de le considérer comme* un simple tour d'adresse. Et pourtant non ! Ce n'est pas de la virtuosité, c'est bien de la poésie. Cette atmosphère étrange qui enveloppe tout le morceau a été sentie et rendue par un grand poète et par un véritable tempérament lyrique¹²).

« *La rose de Newport* » est un excellent exemple de cette *concentration* que Meyer, à mesure qu'il devenait plus complètement maître de sa technique, imposait à ses sentiments et à son style. De plus en plus, il tend vers le symbolisme qui évite l'expression directe d'idées abstraites ou le banal récit de circonstances. Il resserre sa forme tout en enrichissant sa pensée : il charge ses expressions de sens, il n'écrit pas un mot qui n'ait une valeur extrêmement significative.

* * *

Ce procédé, Meyer l'a employé à des degrés divers dans tous ses poèmes. Presque tous contiennent une part plus ou moins importante de symbolisme¹³).

Dans « *Spiel* » les occupations de la jeunesse deviennent le symbole de la vie entière.

Le symbole est non moins clairement indiqué dans « *Gespensler* ». L'image des revenants est menée jusqu'au bout. A nous de sentir qu'ils représentent ces lugubres souvenirs de jeunesse qui hantaient l'esprit du poète¹⁴).

« *Der gleitende Purpur* » se termine sur une scène de pardon. Mais le poète ne célèbre pas la grandeur morale du pardon, il ne rapporte même expressément aucune parole qui pardonne. C'est un détail purement matériel qui enferme tout cela : le manteau de pourpre glisse des épaules de l'empereur et vient revêtir son frère, tout comme seront

12. *La fuite de Charles I^{er}* est devenue *La Rose de Newport* dans le recueil définitif. — GEDICHTE, p. 392. — Cf. KRAEGER, p. 128. — URBACH, p. 36 et 471. — HANSEN, p. 35.

13. LINDEN, p. 207-229.

14. *Spiel*, p. 100. — *Gespensler*, p. 125.

couverts de vêtements les mendiants qui vont suivre. Et le poète s'arrête sur ce *geste*, sur cette *attitude* des deux frères réconciliés. Il a supprimé tous les détails pour que notre imagination puisse, mieux que son art, nous représenter la scène. Et il renoue avec le début par la reprise du même refrain :

« Eia Weihnacht, eia Weihnacht. »

Voilà encore un exemple du procédé essentiel à cet art : une grande idée morale est exprimée seulement par le geste, par l'attitude plastique¹⁵).

C'est encore une poésie essentiellement symbolique que « *Spielzeug* », et dont les différentes leçons nous montrent comment se raffinaient peu à peu le symbolisme de Meyer¹⁶).

Dans la première version (1870) nous voyons la bien-aimée qui s'amuse avec des jouets oubliés par les enfants d'un voisin. Elle construit un petit village ; après avoir disposé un peu à l'écart leur maison, elle sourit et, rapidement, saisit l'église pour la placer tout à côté.

Le symbole est déjà dans cette première version : le poète veut nous indiquer sa joie d'avoir enfin une maison à lui ; il exprime en même temps ses sentiments religieux, dans lesquels il était confirmé par sa femme.

L'idée a été conservée, mais l'expression a singulièrement gagné en force, dans les versions suivantes. Il ne s'agit plus des jouets du voisin ; ce sont les jouets de la propre enfance du poète que la bien-aimée a retrouvés et dont elle s'amuse par un caprice innocent. La fin, qui auparavant était amenée par un acte de réflexion avisée, est remplacée par un geste curieux, fortuit, instinctif : c'est précisément pourquoi le sens en est devenu beaucoup plus frappant. Ainsi, tout en conservant l'idée initiale, le poète a donné beaucoup plus de vigueur et de grâce à l'expression. Il a

15. *Der gleitende Purpur*, p. 312. — Cf. URBAHN, p. 10.

16. *Spielzeug*, p. 194. — Cf. URBAHN, p. 18.

fortifié la pensée en donnant toute la fougue de l'instinct irréfléchi à ce geste qui en tient lieu.

Les poèmes d'amour sont d'ailleurs ceux où le symbolisme tient la plus grande place. Nous en avons déjà donné la raison : Meyer répugnait à l'expression directe de la passion. L'amour est concrétisé dans un symbole ou dans un petit détail particulier de l'action.

On comprend tout ce que ce symbolisme ajoute à la valeur des poèmes. L'originalité de Meyer consiste à établir une relation entre des faits réels tous deux qui n'ont entre eux aucune liaison logique et nécessaire, et que cependant notre esprit, sur son indication, ne peut s'empêcher de mettre en parallèle. Ainsi dans « *La Rose de Newport* » l'état de la nature ne devait pas nécessairement être en harmonie avec la situation du Roi ; de même entre la rose qui se fane et la jeune fille qui se voit ravir son honneur, il y a une analogie toute fortuite. Pourtant l'art du poète nous persuade de croire qu'il y a entre ces faits quelque rapport mystérieux et inexplicable. L'harmonie entre les choses se révèle trop grande pour être l'effet du hasard.

Voilà ce qui fait le charme des vers de Meyer. Il a senti entre les choses des rapports *énigmatiques* et vagues dont seul un poète pouvait avoir l'intuition. Son art pousse l'objectivité, la soumission à la réalité, à son suprême degré. Pourtant, sans effort, par la simple juxtaposition d'éléments réels, il dépasse la réalité, il nous introduit dans un monde de relations mystérieuses où nous pressentons une foule de choses que nous ne saurions exprimer. C'est là le caractère original et très séduisant de ce symbolisme tel qu'il se révèle à nous dans presque tous les poèmes meyériens.

Il y a dans de nombreux poèmes de Meyer ce que nous pouvons appeler un *symbolisme précurseur*. Certains détails d'une action ou d'un événement présents annoncent un fait à venir, sans qu'il y ait entre eux la moindre relation de cause à effet.

Prenons le poème « *Stapfen* » : c'est un poème d'amour. Le poète a ramené sa bien-aimée chez ses hôtes et il revient

seul ; seul ? non, car les souliers de la jeune fille ont laissé leur empreinte dans la terre molle du chemin et, à leur aspect, le poète évoque l'image chère qui lui semble marcher à ses côtés comme une vision de rêve. Mais la pluie qui se met à tomber efface peu à peu les empreintes. Tel est l'épisode : on pouvait facilement en tirer un symbole banal : les empreintes qui s'effacent sont l'image de l'oubli que fatalement la séparation fait couler dans les cœurs. C'est le symbole un peu mièvre de *la neige sur les pas*.

Mais le symbolisme de Meyer est beaucoup plus significatif, plus profond. Cette disparition des empreintes est un *signe précurseur*. Il annonce la *disparition* prochaine de la bien-aimée. Déjà, dans le cours du poème, d'autres détails, en apparence anodins, sont des allusions prophétiques :

« Von deiner Reise sprechend. Eine noch,
Die läng're, folge drauf, so sagtest du¹⁷). »

La jeune fille parlait seulement de son prochain voyage de retour. Sans le savoir, elle parlait aussi du grand voyage dans l'au-delà que le destin allait lui imposer bientôt. L'art du poète, très discrètement, évoque cette idée et nous ne pouvons nous empêcher d'en être émus.

Nous trouvons une idée tout aussi peu fondée en logique dans « *Die verstummte Laute* ». Marie demande à Châtelard, le seul homme qui lui soit resté fidèle sur la terre étrangère, de lui chanter un air en s'accompagnant sur la guitare. Il commence par une plainte passionnée :

« Was war ich dir ? Der nichtige Vertraute !
Ein Spiegel, drin sie eitel sich beschaute,
War dir die Laute nur... Ich hasse dich¹⁸) ! »

17. « Parlant de ton voyage. Tu devais en faire un encore, le plus long, disais-tu. » — *Stapfen*, p. 200.

18. « Qu'étais-je pour toi ? Un vain confident ! Un miroir où elle se contemplait vaniteusement ! J'étais la guitare seulement... Je te hais ! » — *Die verstummte Laute*, p. 379. — Cf. LINDEN, p. 220. — SCHRÖDER, p. 125. — HANSEN, p. 22, 44, 59.

En se comparant à la guitare, Châtelard a créé le motif symbolique. Et quand, de douleur et de colère, il arrache les cordes où sa haine a vibré, c'est le signe précurseur de sa propre perte. Maintenant son destin suit son cours jusqu'à la mort sur l'échafaud qu'il accepte avec calme, car elle signifie la cessation de son tourment d'amour.

Ici encore nous ne saurions dire au juste de quelle nature est la relation entre l'instrument et l'homme. Et cependant dans l'atmosphère surnaturelle de la poésie, ce symbolisme indéterminé s'impose à nous ; c'est cette relation mystérieuse qui fait le fond du poème, qui est nécessaire et suffisante à sa beauté.

(A noter que dans la première version du poème, envoyée par Meyer à Rodenberg, en 1878, le symbole précurseur, la destruction des cordes, manquait encore.)

Pour qui ne comprend pas à première lecture, — et il n'est pas toujours facile de comprendre (« l'idée est un peu fine et risque d'échapper », écrivait F. Bovet à propos de « *Die Rehe* ») — la valeur de tels poèmes et leur intérêt peuvent apparaître bien minces. Mais dès que nous pénétrons la pensée profonde du poète, que nous le suivons dans ce monde lyrique où il vit, le poème fait sur nous une impression très forte par tout ce qu'il recèle de mystère dissimulé, par tout ce qu'il enferme de vie et de sentiment sous la forme concise d'un trait particulier.

Par analogie nous pouvons rapprocher des signes précurseurs les prophéties directes comme on en trouve quelques-unes dans le recueil des « *Gedichte* ».

Ainsi, dans « *der Stromgott* », un des rares sujets que Meyer ait empruntés à la Bible, le murmure des eaux du Nil parle comme une voix mystérieuse à Joseph vendu par ses frères et emmené en captivité vers l'Égypte ; elle lui prédit la gloire que lui réserve l'avenir et comment il deviendra lui-même le bienfaiteur de ses propres frères¹⁹).

Un exemple non moins typique est « *Die wunderbare*

19. *Der Stromgott*, p. 229. — Cf. KRAEGER, p. 57.

Rede ». L'œuvre est inspirée de Dion Cassius. Légèrement transformé par Meyer, c'est le récit d'un événement survenu au Colisée pendant une lutte de gladiateurs. Au milieu des combats, une femme se lève tout à coup, et, comme si elle lisait dans un lointain brumeux, elle annonce les tristes événements qui se préparent pour Rome²⁰).

Ces prophéties directes émanent du même esprit poétique que les signes précurseurs. Elles correspondent au sentiment de relations mystérieuses entre les choses, d'un avenir contenu dans le présent, non pas selon la loi de causalité, mais en vertu de liaisons surnaturelles, d'indications inexplicables.

Meyer excelle à concentrer en un même trait le présent, le passé et le futur. Par un événement actuel, il évoque sans effort, tout ce qui l'a précédé ou tout ce qui doit le suivre. Jamais ces juxtapositions, que l'on pourrait croire artificielles, de faits séparés dans le temps ne donnent l'impression d'être pénibles, forcées. Ce souci de tout ramener au présent découle de la volonté de plasticité du poète : Meyer voulait que toutes ses idées eussent un corps ; or il n'est de corps que dans le présent. Il faut donc tout transposer dans le présent et il y réussit avec une habileté étonnante dont le plus étonnant est qu'elle ne nous donne jamais l'impression de l'habileté.

Cet art lui permet de pratiquer la juxtaposition antithétique, à quoi, nous l'avons dit, se complaisait sa pensée. Il aime évoquer la mort à côté de l'amour, la ruine à côté de la gloire. Son art très sûr lui permet ces rapprochements.

Dans « *Konradins Knappe* », sans nous dépeindre aucune scène, pas plus la gloire du sacre que l'horreur des derniers instants, le poète réalise une synthèse, il dégage l'essence de toute une destinée, il nous montre toute la carrière magnifique et lamentable de cet enfant parvenu trop tôt aux honneurs²¹).

20. *Die wunderbare Rede*, p. 251. — Cf. BRECHT, p. 111.

21. *Konradins Knappe*, p. 228.

Dans « *Das Auge des Blinden* », don Juan d'Autriche, qui maintenant n'est plus que l'ombre de lui-même, rencontre un homme qui célèbre sa beauté, sa gloire et sa magnificence. Que signifie cette amère ironie ? Don Juan cherche vainement le regard de son interlocuteur. Alors, il comprend. C'est le don Juan d'autrefois, le fringant cavalier, qui vit encore et vivra toujours dans l'esprit de ce malheureux aveugle. Dans le même poème, nous voyons le même homme à deux époques de sa vie, et cela sans effort, sans que rien nous paraisse artificiel²²).

Dans « *Brautgeleit* », les différents âges de la jeune fille sont évoqués comme des génies qui lui font cortège, quand elle monte à l'autel au jour de ses noces²³) !

Meyer ne pouvait appliquer plus brillamment ce précepte emprunté à Vischer et dont il fit le principe de son art, que toute idée, tout sentiment abstraits doivent s'exprimer en poésie par l'intermédiaire d'un corps.

*
* *

Il est parfois difficile de déterminer dans quelle mesure le poète demeure *consciemment* symboliste et ne se laisse pas prendre à ce jeu de son imagination. Dans beaucoup de cas, l'idée symbolique et la sensation directe d'un spectacle réel sont si bien emmêlées, si intimement fondues, que la distinction du sens figuré et des éléments réalistes n'est plus possible. Le poète identifie vraiment la réalité et la vision qu'il lui superpose.

Nous trouvons là une sorte de *mysticisme*. L'objectivité n'est que l'apparence : en réalité, Meyer a une façon de croire vraiment à ce qu'il invente, une faculté de réaliser

22. *Das Auge des Blinden*, p. 376. — Cf. KRAEGER, p. 23. — BRECHT, p. 169 — HANSEN, p. 34.

23. *Brautgeleit*, p. 15. — Cf. les poèmes *Ueber einem Grabe*, p. 11. — *Lieder-seelen*, p. 6. — *La Caryatide*, p. 383. — *Reisebecher*, p. 91. — *Alle Schrift*, p. 126. — *Der Triumphbogen*, p. 143. — *Vision*, p. 111.

pleinement ce qu'il veut faire sortir du domaine de l'abs-trait, qui nous le font apparaître parfois comme un pur *visionnaire*.

Il était de ces esprits chez qui la moindre secousse don-née à l'imagination suffit à la mettre en branle et à la faire vivre dans un monde à elle. Dans sa conception esthétique des choses, il y a du rêve et de la vision. Tout symbolisme poussé à son extrême degré s'achève dans *la vision mystique*, dans la réalisation d'un rêve.

On a remarqué quel rôle important les rêves jouent dans la poésie de Meyer²⁴).

Il y a du rêve dans « *Reisephantasie* ». Le poète est allongé pour faire la sieste dans la prairie sous le brûlant soleil de l'été ; et tandis qu'il regarde les lézards passer sur le rocher et disparaître dans les fentes, son esprit se détache de la terre, il se met à rêver et sa rêverie constitue tout le poème²⁵).

Le point de départ est à peu près le même dans « *der Kaiser und das Fräulein* ». Là aussi, c'est pendant que le poète fait la sieste au soleil que son esprit rêve des siècles passés. Le soleil de midi, frère des soleils hindous qui brûlent le pays du *Nirwana*, a toujours été cher aux mystiques dont l'extase est favorisée par son implacable rayonnement²⁶).

« *Napoleon im Kreml* » n'est autre chose qu'un rêve. C'est un rêve que « *Votivtafel* », où la guérison personnifiée apparaît au poète malade²⁷).

« *Alle* » est également un rêve :

« Es sprach der Geist : Steh auf ! Es war im Traume »,

un rêve de l'humanité à venir, où toute injustice et toute

24. LINDEN, p. 222.

25. *Reisephantasie*, p. 106.

26. *Der Kaiser und das Fräulein*, p. 105.

27. *Napoleon im Kreml*, p. 168. — *Votivtafel*, p. 59. — Cf. SCHRÖDER, p. 137 et 75.

souffrance auront disparu, où les hommes connaîtront enfin la paix et le bonheur.

« Kein Platz war leer, und keiner durfte darben²⁸). »

Cet élément de rêve réapparaît à tout instant. Nous avons vu que le détail plastique n'était chez Meyer que *la condensation de tout un contenu spirituel*. Il n'est pas étonnant que, par un phénomène inverse, une particularité matérielle soit pour le poète comme le point de départ d'une évocation de souvenirs, qui passe rapidement au rêve et à la vision. Nous voyons à quel point les objets et les sentiments sont intimement liés dans ce lyrisme. L'esprit de Meyer réalise l'unité entre le monde de la matière et ce monde de l'inspiration où flotte la pensée poétique.

De vieux patins retrouvés deviennent pour l'aïeul l'occasion initiale qui déclenche toute une longue rêverie : il revoit sa jeunesse et la belle compagne qui glissait à son bras sur la glace²⁹).

Dans « *Stapfen* » les empreintes de pas ne rappellent pas seulement au poète sa bien-aimée qu'il vient de quitter, mais elles la font vraiment surgir devant lui :

« Aus deinen Stapfen hobst du dich empor
Vor meinem innern Auge³⁰). »

Il y a plus d'un *mystère* dans la poésie de Meyer. Il établit entre les choses des analogies surprenantes, des correspondances secrètes qui nous paraissent étranges, mais qui ne laissent pas que de nous frapper. Il nous fait pénétrer dans un monde où la logique et la causalité n'ont plus aucun rôle, mais où s'ébauchent pour les remplacer une

28. « L'esprit dit : Debout ! C'était un rêve... Toutes les places seront prises, tous les désirs seront comblés. » — *Alle*, p. 256. — Cf. BRECHT, p. 114.

29. *Die Schlittschuhe*, p. 80. — Cf. URBACH, p. 50.

30. « Des empreintes de tes pas, je te vis surgir devant mon œil intérieur... » — *Stapfen*, p. 200. — Cf. KRAEGER, p. 173. — BRECHT, p. 91.

foule de relations vagues qui créent entre les choses une harmonie troublante et incompréhensible. Toutes les séparations absolues que la science établit entre les divers ordres d'existences s'effacent, tous les contours nettement tranchés s'estompent, il n'y a plus rien de saillant, mais seulement un accord secret de toutes choses qui nous laisse rêveur.

Le symbolisme de Meyer établit ainsi une immense unité au sein de l'univers. Toute distinction très nette entre le sujet et l'objet, entre le concret et l'abstrait, disparaît. Ce n'est pas une transformation rationnelle, une assimilation réfléchie, mais un acte de sentiment, la puissance efficace d'une sensibilité qui colore toutes choses de ses reflets. La vue interne d'imagination joue ici un rôle important. C'est en un mélange d'imagination et de rêve que tous les états spirituels de l'homme se cramponnent à un objet ou à un phénomène et, par une lente assimilation, finissent par se l'incorporer ou par se fondre en lui. Quand Meyer évoque une œuvre d'art, ce n'est pas pour la décrire ; des visions extérieures se groupent autour d'elle et se cristallisent dessus, comme un corps immergé se revêt du dépôt lentement concrété par les eaux. Le symbole repose sur les liaisons les plus rapides et quelquefois les plus antirationnelles du rêve. Le poète réalise des juxtapositions qui ne peuvent avoir de sens que par la force du sentiment actuel, mais qu'il réussit à fixer pour toujours dans le mystère de sa poésie.

Le symbolisme est donc encore et avant tout du subjectivisme, puisqu'il réside dans l'établissement de rapports entre les choses qui n'ont de valeur que par le poète et pour lui. Le poète impose sa sensibilité à tout, aux hommes, à la nature et à l'art. Dans le symbolisme, le génie poétique est vraiment créateur. Il se crée un univers à lui, selon les lois de sa sensibilité propre.

Cette fusion du naturel et du surnaturel, des choses visibles et du monde invisible, caractérise la Mythologie. L'enfance des peuples ne sait pas séparer les divers domaines

et retrouve partout l'unité. La mythologie n'est en somme qu'un symbolisme universel, la réalisation concrète des forces spirituelles dans les phénomènes de la nature.

Il n'est donc pas étonnant que l'esprit symbolique des poètes rejoigne la mythologie primitive. Meyer a retrouvé dans la nature les mythes des anciens Grecs, son esprit symbolique et mystique a recréé la façon de sentir des premiers habitants de l'Hellade.

Le lyrisme de la nature chez Meyer est caractérisé par cette prédominance du symbole, et non seulement du symbole, mais de la fusion complète de l'homme avec les forces naturelles.

Betsy Meyer nous a parlé de sa faculté de s'insérer en rêvant dans la vie des choses et dans la trame de la nature. A de tels instants, il se sentait parent avec elle et croyait même jusqu'à un certain point à ses signes et à ses présages³¹).

Meyer a poussé très loin, cette fusion de la nature et de l'homme. Il y a dans les « *Gedichte* » tout un *lyrisme des arbres*, peuplé de Nymphes et de Dryades. Le poète sent avec eux. Dans l'arbre blessé, il se retrouve lui-même ; il éprouve les mêmes souffrances, les mêmes espoirs de guérison :

« Indem ich deine sich erfrischen fühle,
Ist mir, als ob sich meine Wunde kühle³²). »

Il y a complète harmonie de sensations entre l'esprit humain et l'esprit mystérieux des arbres. Meyer se sent en communion de sentiment avec eux. Il découvre une relation secrète entre l'arbre et lui ; peut-être retrouve-t-il dans cette vie impassible et froide des arbres, dans leur croissance lente et régulière à la suite d'un travail dérobé

31. BETSY, p. 182.

32. « Quand je vois se calmer l'ardeur de ta blessure, je sens comme un baume rafraîchissant sur la mienne... Je fuirai la lumière pour me réfugier sous ton écorce. » — *Gedichte (Der verwundete Baum)*, p. 50. — Cf. URBACH, p. 32.

aux yeux du monde, quelque chose de sa propre sensibilité et de son propre devenir. Son cœur de poète pressent la vie qui monte doucement sous l'écorce et cette élaboration lente a quelque chose de reposant. Aussi aspire-t-il parfois à se réfugier sous l'écorce :

« Weichen werd' ich aus dem Licht
Unter deine Rinde. »

Meyer a partout senti des divinités vivantes dans la nature. Ses goûts taciturnes s'accordaient avec la sercine beauté des forêts et des lacs. Il lui semblait que, par opposition avec les hommes turbulents et débraillés, la nature est chaste et ne se livre pas aux passions :

« Ich liebe, Nymphe, deine keusche Flut,
Die kühl im allertiefsten Walde ruht³³). »

Ce sont des divinités infiniment pures qui habitent au sein de l'onde et au fond des bois. Le poète aime vivre au milieu d'elles, et il protège leur innocence contre les attentats d'un monde qui ne sait rien respecter.

Meyer a de la sympathie pour le monde des choses, pour les forces mystérieuses de la nature. Sensibilité tout à fait grecque. Les Grecs aimaient la nature, et, parce qu'ils l'aimaient, ils l'élevaient à eux en lui donnant quelque chose d'humain. L'homme n'aime que l'homme et humanise ce qu'il veut aimer.

Dans l'eau claire des sources, les Grecs voyaient folâtrer des nymphes et ils savaient qu'une dryade se cache au tronc silencieux des chênes. Et leur amour pour ces divinités prisonnières n'allait pas sans quelque pitié. Ils sentaient que les esprits enfermés dans les forces de la nature ne jouissent pas de la douce liberté et ils les plaignaient. Ils savaient que beaucoup avaient autrefois connu l'indé-

33. « J'aime, ô Nymphe, ton onde chaste, cachée, dans les fraîches profondeurs de la forêt... ». — *Sonntags*, p. 55. — Cf. KRAEGER, p. 171.

pendance des hommes et que, par punition, ils s'étaient vu enfermer dans le corps d'un oiseau ou d'un arbre. Dans le chant du rossignol, ils entendaient gémir la triste Philomèle et, quand la sève coule au printemps sur l'écorce des chênes, ils reconnaissent les larmes des vierges arrachées à l'amour par une divinité jalouse et qui pleuraient leur sort prématurément achevé.

Meyer a éprouvé cette pitié pour la nature. Comme Ronsard, il a gémi sur le sort des arbres, quand la hache du bûcheron se plante dans leur flanc et les déchire d'une affreuse blessure :

« Ein Tröpfchen Blutes oder zwei
Sieht er am Beile hangen. »

Et il a entendu la plainte passionnée de la nymphe expirante qui ne veut pas mourir encore :

« Ich sterbe, stöhnt's im Stamme schwach,
Die jüngste dieser Eichen³⁴ ! »

Ce poème si pénétrant, empreint d'une grâce et d'un sentiment de la nature tout helléniques, nous révèle bien le penchant mystique de l'âme de Meyer qui ne croit pas à la matérialité de la matière.

Cette fusion de tous les domaines se rapproche d'une conception panthéistique du monde. L'esprit de Meyer impose une harmonie aux mondes distincts, à la nature et à l'homme. Il donne aux choses une âme et la vie. Il aspire à ne faire qu'un avec les arbres et les fleurs. Cette aspiration caractérise tous les grands panthéistes qui veulent se fondre dans le flot immense du Devenir universel³⁵).

Tel est le symbolisme meyérien, élément capital, essen-

34. « Il voit une ou deux gouttes de sang sur la hache... On entend une voix qui gémit faiblement dans le tronc : je meurs, moi, la plus jeune des dryades » — *Die Dryas*, p. 21. — Cf. KRAEGER, p. 295. — BRECHT, p. 30.

35. LINDEN, p. 226 et suiv.

tiel, de son lyrisme. Dans le recueil des poésies, tel que nous le possédons maintenant, plus de la moitié des pièces sont symboliques en totalité ou en partie. Celles qui ne le sont pas proviennent des années où Meyer n'était pas encore pleinement maître de son style, où il exprimait encore son sentiment directement et non par images. A partir de 1880, tous ses poèmes contiennent du symbolisme et en contiennent de plus en plus.

L'élément important de ce symbolisme est son caractère au plus haut point *synthétique*. C'est par cette volonté de synthèse que le génie de Meyer s'affirme puissamment poétique et lyrique. Dans sa vision créatrice se fondent le présent et le passé, le concret et l'abstrait en une subtile unité.

CHAPITRE VIII

VALEUR DE CE LYRISME

« ... Ich bin kein ausgeklügelt Buch,
Ich bin ein Mensch mit seinem Widerspruch¹⁾. »

Sur la fin de sa vie, Meyer parlait en termes assez durs de ses productions lyriques. Il leur reprochait une certaine sentimentalité. Il trouvait qu'à ces poèmes manquait la vérité et qu'ils ne faisaient pas connaître ses vraies douleurs et passions ; il les appelait un jeu ou tout au plus l'expression d'un aspect accessoire de son être.

Par là, Meyer se montrait injustement sévère pour ses propres œuvres. Et l'équitable avenir croira plus volontiers à ses poèmes qu'à la condamnation qu'il prononça contre eux.

De plus en plus, les critiques de Meyer tendent à accorder dans leur étude une place d'honneur aux poésies lyriques. Et c'est justice.

En fait, on a trop parlé, à propos de ce lyrisme d'*objectivité* et d'*impersonnalité*. Le concept de lyrisme objectif est contradictoire.

Tout lyrisme véritable révèle son auteur, il ne fait qu'un avec lui, il est la réalisation d'une âme.

On a, il est vrai, nié que Meyer fût un lyrique. Storm le disait nettement : « Ein Lyriker ist er nicht. » Il regrettait l'absence dans les *Gedichte* d'expression immédiate qui entraînaient l'âme du lecteur ; ce lyrisme ne lui paraissait

1. « Je ne suis pas un livre plein d'artifices. Je suis un homme avec ses contradictions. »

pas libre, mais alourdi par une discipline sévère, comme par des chaînes d'airain.

Tout n'est pas faux dans cette critique. Mais la formule même est hasardée. Le lyrisme de C.-F. Meyer peut avoir des caractères très spéciaux, il n'en est pas moins un lyrisme.

L'expression d'un sentiment vrai et profondément ressenti est à coup sûr le fondement de tout lyrisme. Mais elle ne suffit pas. Sinon tous les cris d'amour ou de haine, tous les balbutiements de passion seraient la forme la plus pure du lyrisme.

Storm avait raison d'affirmer qu'il manque à Meyer l'expression immédiate et entraînante, mais il se demandait à tort si Meyer avait connu le sentiment immédiat.

Meyer a connu le sentiment immédiat. Parce qu'il ne s'est pas *exprimé* directement, il ne faut pas conclure qu'il n'a pas *sent*i directement. On a dit qu'il ne *sentait* que par l'intermédiaire d'une forme ; il faut modifier les termes et dire que Meyer ne *s'exprimait* que par l'intermédiaire d'une forme très travaillée et très sûre.

Nous avons voulu montrer tout ce que ce lyrisme avait de sincère et d'émouvant. Meyer a été un artiste, un très grand artiste, c'est vrai ; et pourtant il ne rappelle en rien le cénacle des poètes de Munich, tous épigones, partisans d'un idéal fabriqué avec des pièces héritées de la tradition. Ce lyrisme est profondément *vrai* et *vécu* ; il a subi quelques influences, mais il ne s'est asservi à l'imitation de personne. Il est original parce qu'il jaillit d'un tempérament riche en nuances variées.

On s'est trop peu occupé de toutes les pièces qui nous ont fourni la matière de notre première partie. On a considéré presque uniquement les poèmes *historiques* et *plastiques*, les grandes ballades ou les descriptions d'œuvres d'art. A ce compte, on eut beau jeu à conclure que ce poète était incapable de sentir directement.

En fait malgré toute la réserve dont il ne voulait pas se départir, on trouve toujours l'homme sous le poète, l'homme qui endura des souffrances peu communes et dont

l'âme délicate ressentit douloureusement ses moindres faiblesses. Ses poèmes ne nous révèlent-ils pas tout un monde de vagues terreurs et de désirs passionnés, qui, nous le savons, chez cet homme n'étaient pas feints ? On a trop méconnu ces poèmes où, sinon toujours à la première personne, Meyer parle cependant de lui-même et révèle son intimité la plus profonde. On n'a pas assez remarqué combien fréquents sont dans ce lyrisme les cris de douleur ou de désespoir, qui ne le cèdent en rien aux plus tragiques lamentations d'un Lenau ou d'un Heine, qui sont peut-être même plus émouvants, car Meyer répugnait à de tels accents et il fallut l'excès de la souffrance pour les lui arracher.

A côté de ces échos directs, nous avons montré tout ce qu'il y a de vécu, de nullement artificiel, dans son lyrisme historique et ses poésies plastiques, comment son goût pour ces formes n'était pas une affectation de bel esprit, amoureux de raffinements, mais la manifestation d'un des caractères essentiels de sa personnalité. Sa conception de l'histoire est toute différente de celle de Geibel ou de Heyse. Ceux-ci créaient un livre d'images, tout au plus une collection de figures en cire. Meyer refléta sa propre vie dans le miroir de la vérité historique. Son symbolisme même, son goût de la concentration, ne sont pas pure technique ou vain jeu ; nous les avons vus s'achever dans le rêve et la vision qui nous révélaient le penchant fortement mystique de sa sensibilité.

Partout nous avons retrouvé la même sincérité du sentiment, la même puissance lyrique. Au fond, il y avait chez Meyer un romantisme latent. Il était, ne l'oublions pas, un malade, et Goethe a identifié le romantisme et la maladie. Souffrance, pessimisme, fatalisme, il y avait tout cela au fond de C.-F. Meyer.

Pourtant, il est un grand poète classique. Les romantiques avaient pour mot d'ordre le laisser-aller. L'attitude de Meyer fut exactement opposée. Soit volontairement, soit que sa nature l'y contraignit, il lutta pour se maîtriser lui-même, pour ne pas succomber sous le poids de ses tor-

tures intérieures. Il comprit, et c'est là son mérite immortel, que l'expression toute crue de sentiments, si sincères soient-ils, ne suffit pas au lyrisme. Cet homme, que ses sentiments préoccupaient tant, eut horreur de la sentimentalité. Il ne voulait pas faire des vers ni être poète au sens banal de ces mots.

Il eut l'orgueil des réalisations difficiles.

Conrad-Ferdinand Meyer est un classique parce qu'il crut à la nécessité d'un idéal esthétique rigoureux. Par là, il appartient à la famille des plus grands esprits dont l'histoire littéraire nous ait conservé la mémoire. Sans doute, il serait déplacé de le comparer à Goethe et Schiller. Mais il se rapproche d'eux sur plusieurs points. De Schiller, il eut la noblesse morale, le culte passionné de l'Art ; et la grande admiration dont il faisait profession pour ce poète n'a rien qui puisse nous surprendre : « Il ressentait presque comme une douleur personnelle, nous rapporte K.-E. Franzos, que le *Démétrius* fût resté à l'état de fragment. » Mais si l'homme était plus près de Schiller, l'artiste nous paraît se rapprocher davantage de Goethe, du Goethe qui était allé chercher son idéal en Italie et qui cisela les « *Élégies romaines* ». Comme le grand poète, Meyer avait dû lutter contre les tendances dangereuses de ses jeunes années. Les fantômes qui épouvantaient l'écrivain suisse ne sont pas sans parenté avec ceux qui hantaient l'esprit et le cœur de Werther. Mais Meyer avait, mieux que nul autre poète peut-être, compris la leçon des maîtres du classicisme. L'Art fut pour lui un moyen de s'exprimer, mais aussi de se dompter, de se purifier. C'est d'abord cette lustration poétique et morale qui donne son prix au lyrisme de Conrad-Ferdinand Meyer et qui le met, comme homme et comme artiste, bien au-dessus des épigones parmi lesquels on a trop souvent prétendu le ranger.

*
* *

Mais c'est peut-être risquer de mal comprendre le vrai mérite de notre poète que de le comparer à de si illustres

modèles. Si, par son idéal, C.-F. Meyer rappelle parfois les maîtres du lyrisme allemand de l'époque classique, il faut bien dire pourtant que, dans ses réalisations, il demeure assez loin de ces génies inégalés. Nous voudrions souligner seulement, et pour conclure, que ces poésies, si elles ne sont pas parfois sans défaut, ont des qualités rares et un charme auquel le connaisseur ne résiste pas.

Elles peuvent décevoir à première lecture. On a vite fait de discerner que ce lyrisme manque de spontanéité ; on est obligé de constater aussi que la langue, parfois dure, n'est presque jamais musicale. Ce sont là des défauts certains, qui expliquent l'incompréhension que connut si longtemps l'œuvre lyrique de C.-F. Meyer.

Elle n'en a pas moins un charme prenant, qui tient avant tout au parfum de terroir. En dépit du fréquent exotisme de ses évocations, C.-F. Meyer demeure *suisse* dans son lyrisme et c'est sans déplaisir que l'on retrouve dans ces poèmes quelque chose de la grande nature de ce pays béni des cieux. Toute son admiration pour les choses de Rome n'a pas empêché ce fils des Alpes de chanter en vers émouvants la majesté sereine de ses montagnes natales. Il pouvait à bon droit revendiquer l'honneur de n'avoir pas renié ses origines :

Nie prahlt ich mit der Heimat noch
Und liebe sie von Herzen doch !
In meinem Wesen und Gedicht
Allüberall ist Firnelicht,
Das grosse stille Leuchten.

Et en effet, même quand il ne dit pas expressément la louange de son pays, C.-F. Meyer demeure bon Suisse. Il suffit pour s'en convaincre de comparer son œuvre lyrique à celle de son illustre compatriote, le grand poète Gottfried Keller.

Le poète d'Henri le Vert, lui aussi, manque de spontanéité dans ses poésies et il semble bien que, d'une façon générale, le lyrisme immédiat, quelquefois déclamatoire,

à la façon d'un Lamartine ou d'un Musset, ne soit pas dans la manière des Suisses. Keller, comme Meyer, réagissait tardivement aux émotions ; tous deux chantent plutôt le souvenir que la sensation immédiate ; tous deux, ils se sont consolés de la pensée toujours présente de la Mort en y mêlant intimement les douceurs de l'Amour et les splendeurs de la Nature. Tous deux enfin ils ont senti obscurément le symbolisme mystérieux des choses, ils ont eu l'intuition d'une vague correspondance entre la vie secrète de l'âme et l'ordre du monde, entre le moi et l'universel. Tant de ressemblances ne sauraient être fortuites et ce sont bien là sans doute les qualités et les limites d'un lyrisme proprement suisse qui, à bien des égards, l'emporte sur le lyrisme allemand de cette même époque.

Mais ce rapprochement nous permet de sentir aussi en quoi Meyer est supérieur à son compatriote. Il n'a peut-être par sa verve et son humour, en prose ; mais comme il le dépasse dans ses vers ! C'est bien de Gottfried Keller que l'on peut affirmer qu'il n'avait pas un talent lyrique authentique. On sait que, à côté de pièces charmantes, il n'a pas craint d'en publier où la politique et l'actualité se mêlent aux choses de la poésie. Et même en dehors de ces erreurs, l'artiste en lui est loin d'égaler C.-F. Meyer.

Car c'est bien là ce qui constitue le charme essentiel de notre poète : il a eu le culte de son art, il a été animé par une grande ambition qui, de retouche en retouche, a fait de quelques-uns de ses poèmes des chefs-d'œuvre incontestables. Mais même là où la réalisation demeure au-dessous de ce que rêvait le poète, son effort patient et obstiné a du moins créé une atmosphère de tension et de ferveur qui n'est pas pour déplaire à ceux qui croient, comme y crut Meyer, à l'éminente dignité de l'Art, à sa difficulté nécessaire. Le parfum d'encens qui émane de ces poèmes ne laisse pas d'être capiteux. Et ce lyrisme, qui se tient si résolument à distance du profane, a le charme des plus pures créations de l'art.

Mais ce serait manquer encore de justice envers Meyer

que de sentir seulement ce charme-là et c'est en partie pour signaler l'insuffisance de cet hommage que nous publions la présente étude. Sans doute C.-F. Meyer est, dans ses vers, un très grand artiste. Mais il n'est pas que cela. Nous avons vu que, même dans les poèmes où son art atteint au plus haut degré de la perfection formelle, la forme n'est pour lui pourtant pas l'essentiel. Elle n'a jamais été à ses yeux qu'un moyen. C.-F. Meyer n'appartient pas à l'école de l'Art pour l'Art et il ne s'est jamais amusé à jongler avec les rimes et les rythmes à la manière de Gautier, de Bainsville ou même de Sainte-Beuve. Il ne croit pas à la dignité de la forme en soi comme tendent à le faire certains Parnassiens. Tout l'objet de notre travail a été de montrer que la forme, pour C.-F. Meyer, n'est pas un simple revêtement de l'idée ; mais elle traduit souvent par elle-même et indépendamment des mots les sentiments les plus intimes, les plus délicats du poète. Nous avons essayé de montrer combien la plasticité ainsi comprise change de caractère, gagne en signification et en énigmatique puissance ; s'être exprimé pleinement en unissant dans ses vers la fluidité du langage à la froide rigidité de la pierre précieuse, c'est le secret difficilement accessible, mais riche en retentissements mystérieux, du génie lyrique de C.-F. Meyer.

N'oublions pas enfin que ce lyrisme, si peu spontané dans l'ensemble, est par endroits d'une fraîcheur et d'une naïveté émouvantes. C'est ce contraste, trop peu étudié par nos devanciers, qui fait peut-être, en dernière analyse, le prix de ce recueil de poésies qui nous enchantent sans que nous sentions clairement pourquoi. Oui, sans doute, Meyer manque de spontanéité et ses plus admirables poèmes, comme cette *Fontaine romaine* qu'on ne se lasse pas d'évoquer, ont été remaniés dix fois avant de trouver leur forme définitive. Mais ce même poète nous émeut dans tant d'autres pièces par des confidences presque naïves et enfantines ; avec quelle sincérité, quelle fraîcheur il nous parle de ses pures amours ! Les vers qu'il a dédiés à la mémoire de sa bien-aimée comptent parmi les

plus touchants que poète ait jamais écrits. Et avec quelle désarmante franchise il nous dit aussi toutes les angoisses qui, après avoir assombri sa jeunesse, venaient encore hanter son âge mûr ! C'est ce mélange de naïveté presque puérile et de solennité sacerdotale qui nous paraît caractériser en définitive le lyrisme de C.-F. Meyer et lui assigner une place de choix parmi les œuvres les plus durables des lyriques de tous les pays.

VU, LE 2 NOVEMBRE 1932,
Le doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,
H. DELACROIX.

VU ET PERMIS D'IMPRIMER,
Le Recteur
de l'Académie de Paris,
S. CHARLÉTY.

OUVRAGES CONSULTÉS

Une bibliographie complète de C.-F. Meyer est depuis longtemps annoncée par K. E. Lusser. En attendant qu'elle paraisse, nous nous bornons à mentionner ici les ouvrages essentiels que nous avons pu consulter.

I. — Ouvrages sur C.-F. Meyer en général

- F. F. BAUMGARTEN. — *Das Werk C. F. Meyers*. Munich, 1920.
T. BOHNENBLUST. — *Anfänge des Künstlerltums bei C. F. Meyer*. Leipzig, 1922.
A. BURKHARD. — *C. F. Meyer. The Style and the Man*. Cambridge (Massachussets), 1932.
H. CORRODI. — *C. F. Meyer und sein Verhältnis zum Drama*. Leipzig, 1923.
E. EVERTH. — *C. F. Meyer. Dichtung und Persönlichkeit*. Dresde, 1924.
R. FAESI. — *C. F. Meyer*. Leipzig, 1925. (*Die Schweiz im deutschen Geistesleben*, n° 36.)
A. FREY. — *C. F. Meyer*. Stuttgart, 1900.
D'HARCOURT (R.). — *C. F. Meyer. Sa vie, son œuvre*. Paris, 1913.
D'HARCOURT (R.). — *C. F. Meyer. La crise de 1852-1856*. Paris, 1913.
W. HOLZAMER. — *C. F. Meyer (Die Dichtung, n° 23)*. Berlin, 1905.
E. KALISCHER. — *C. F. Meyer in seinem Verhältnis zur italienischen Renaissance*. Berlin, 1907. (*Palaestra*, LXIV.)
E. KORRODI. — *C. F. Meyer-Studien*. Leipzig, 1912.
E. KORRODI. — *Zürcher Rede auf C. F. Meyer zum 100. Geburtstag*. Zurich, 1925.
A. LANGMESSER. — *C. F. Meyer*. Berlin, 1905.
H. VON LERBER. — *Der Einfluss der französischen Sprache und Literatur auf C. F. Meyer und seine Dichtung*. Berne, 1924.
W. LINDEN. — *C. F. Meyer. Entwicklung und Gestalt*. Munich, 1922.

- K. E. LUSSEK. — *C. F. Meyers geistige Entwicklung*. Leipzig, 1925.
 K. E. LUSSEK. — *C. F. Meyers Jugendentwicklung*. Leipzig, 1925.
 H. MAYNC. — *C. F. Meyer und sein Werk*. Frauenfeld, 1925.
 Betsy MEYER. — *C. F. Meyer. In der Erinnerung seiner Schwester*. Berlin, 1903.
 M. NUSSBERGER. — *C. F. Meyer. Leben und Werke*. Frauenfeld 1919.
 J. SADGER. — *C. F. Meyer. Eine pathologisch-psychologische Studie*. Wiesbaden, 1908.
 H. TROG. — *C. F. Meyer. 6 Vorträge*. Bâle, 1897.
 P. WÜST. — *Gottfried Keller und C. F. Meyer*. Leipzig, 1911.

II. — Études sur le lyrisme

- L. BIANCHI. — *Von der Droste bis Liliencron*. Leipzig, 1922.
 M. BODMER. — *Frühe Balladen von C. F. Meyer*. Leipzig, 1922.
 W. BRECHT. — *C. F. Meyer und das Kunstwerk seiner Gedichtsammlung*. Vienne, 1918.
 C. BUSSE. — *C. F. Meyer als Lyriker. Beiträge zur Literaturgeschichte*, Heft 8. Leipzig, 1906.
 A. FIERZ. — *C. F. Meyer (Deutsche Lyriker, X)*. Leipzig, 1911.
 N. HANSEN. — *Die Ballade C. F. Meyers*. Leipzig, 1926.
 H. KRAEGER. — *C. F. Meyer. Quellen und Wandlungen seiner Gedichte. (Palaestra, XVI.)* Berlin, 1901.
 H. MOSER. — *Wandlungen der Gedichte C. F. Meyers*. Leipzig, 1900.
 H. PETTENBERG. — *Symbolisches in den Gedichten C. F. Meyers. Dissertation*. Cologne, 1922.
 A. SCHRÖDER. — *Kritische Studien zu den Gedichten C. F. Meyers*. Cologne, 1928.
 E. SULGER-GEHING. — *C. F. Meyers Michelangelo-Gedichte*. Munich, 1916.
 E. URBAHN. — *Die Symbolik in C. F. Meyers Gedichten*. Oslo, 1925.
 V. ZEIDLER. — *Betrachtungen über C. F. Meyers Gedichte*. Stockerau, 1904.

III. — Articles de journaux et de revues

- F. BALDENSBERGER. — *C. F. Meyer et ses rapports avec la Suisse Romande et la France*. — Bibliothèque Universelle, t. LVI, 1909.

- BRASSEL. — *Das Religiöse in C. F. Meyers Gedichten*. — *Kirchenblatt für die reformierte Schweiz*, n° 14 à 17, 1899.
- W. BRECHT. — *C. F. Meyer. Zu seinem 100. Geburtstag-Deutsche Rundschau*, octobre 1925.
- H. CORRODI. — *C. F. Meyers Bild im Spiegel literaturwissenschaftlicher Erkenntnis*. — *Schweizerische Monatshefte für Politik und Kultur*, III-9 (1923)
- E. FEISE. — *Fatalismus als Grundzug von C. F. Meyers Werken*. — *Euphorion*, 17, pp. 111-143.
- L. GORM. — *Quellen zu Gedichten C. F. Meyers*. — *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte*, t. XVIII.
- H. DE HOFMANNSTHAL. — *C. F. Meyers Gedichte*. — *Wissen und Leben. Neue Schweizer Rundschau*, XVIII, 16 (octobre 1925).
- H. PONGS. — *Der Kampf um die Auffassung C. F. Meyers*. — *Zeitschrift für Deutschkunde*, 1927, Heft 4.
- J. SAHR. — *F. Schiller und C. F. Meyer*. — *Euphorion*, t. XII, 1905.
- C. SPITTELER. — *C. F. Meyers Gedichte*. — *Neue Zürcher Zeitung* des 8 et 9 juillet 1891.
- E. SULGER-GEHING. — *C. F. Meyers Werke in ihren Beziehungen zur bildenden Kunst*. — *Euphorion*, t. XXIII (1921), pp. 422 à 495.
- R. UNGER. — *Ueber und um C. F. Meyer*. — *Die Literatur*, t. XXVI, Heft 6 (1924), pp. 321-324.
- P. WUST. — *C. F. Meyer. — Probleme*. — *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, t. V, Hefte 6, 8, 9 (1913).

IV. — *Lettres de et à C.-F. Meyer*

- BETTELHEIM. — *Luise von François und C. F. Meyer. Ein Briefwechsel*. — Berlin, 1905 (2^e éd., 1920).
- FREY. — *Briefe C. F. Meyers. Nebst seinen Rezensionen und Aufsätzen*. — Leipzig, 1908.
- LANGMESSER. — *C. F. Meyer und Julius Rodenberg. Ein Briefwechsel*. — Berlin, 1918.
- SCHULTHESS. — *Briefe von C. F. Meyer, Betsy Meyer und J. Hardmeyer-Jenny*. — Berne, 1927.

TABLE DES MATIÈRES

	PAGES
AVANT-PROPOS	VII
CHAPITRE PREMIER. — L'homme	1
CHAPITRE II. — L'œuvre lyrique	15
CHAPITRE III. — La « Sehnsucht » fon- damentale	23
CHAPITRE IV. — L'épicuréisme	40
CHAPITRE V. — L'histoire	53
CHAPITRE VI. — L'artiste et son idéal.....	70
CHAPITRE VII. — La réalisation de l'idéal	91
CHAPITRE VIII. — Valeur de ce lyrisme	114
Ouvrages consultés	123

